

# AVANT-PROPOS

“Comment interpréter les phrases du maître Django ? Celles que l'on entend, dont on comprend le langage mais que l'on n'arrive pas à faire sonner ! Il faudrait que quelqu'un écrive les plans sur chaque accord et dans toutes les positions pour que l'on puisse jouer ces phrases ! »

J'ai entendu ce commentaire lors d'un concert au festival Django Reinhardt de Samois sur Seine. C'est un guitariste en quête de plans qui s'exprimait. Lui apporter une réponse était à ma portée puisque j'écrivais la musique et connaissais les fameux plans en question. C'est ainsi que germa l'idée d'écrire une méthode.

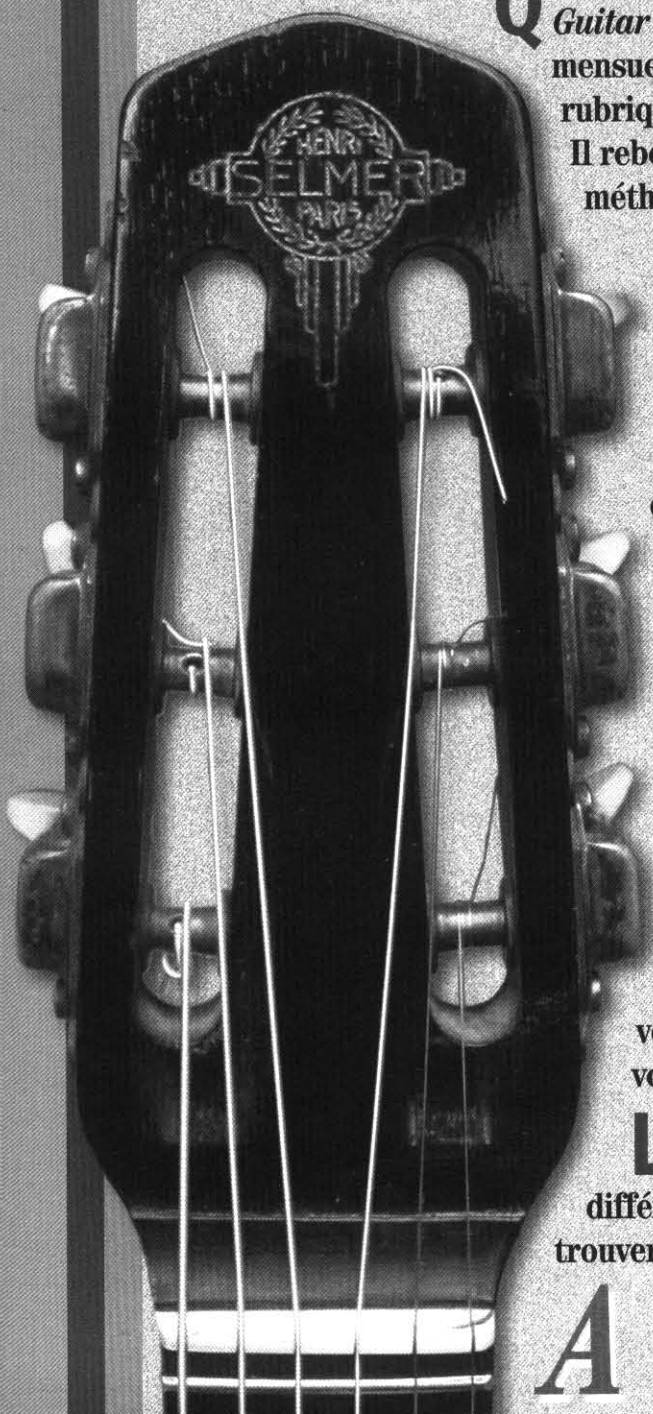
Quelque temps plus tard, Thierry Frébourg, fondateur du magazine *Guitar Part*, me demanda d'assurer la rubrique manouche du mensuel. Au cours de nos échanges sur le contenu de cette rubrique, je lui proposai d'écrire des exercices sur les accords. Il rebondit sur cette proposition et suggéra l'idée de réaliser une méthode de guitare manouche.

C'est à partir de ces réflexions, et en m'appuyant sur la tradition exclusivement orale des Manouches qui basent l'apprentissage du jeu sur la répétition des phrases, que j'ai construit ma pédagogie. Retranscrire la dynamique du jeu par l'appropriation du langage, posséder ainsi les phrases et les répéter est l'idée-force de la méthode que vous avez entre les mains. Et c'est ce que vous allez apprendre à réaliser en trois grandes étapes.

Dans un premier temps vous découvrirez les accords, le rythme et vous apprendrez à jouer la fameuse « pompe » manouche. Vous aborderez ensuite l'improvisation en étudiant de nombreux solos et autres thèmes mélodiques. Vous y trouverez les phrases déclinées sur tous les accords et dans toutes les positions. De tels exercices permettent de progresser au plan technique et vous pourrez employer directement tous ces plans dans vos propres solos. En effet, ils sont pour la plupart utilisés par les maîtres du style et par Django lui-même. Enfin, vous complèterez cette étude par un cours d'harmonie et vous apprendrez à jouer les mélodies en accords.

L'essentiel est de maîtriser toutes ces phrases, de les faire devenir vôtres, de les détourner en les réutilisant dans différents contextes... Vous répondrez ainsi à votre requête et trouverez épanouissement et plaisir dans le jeu manouche.

## *A vos médiateurs !*





# l'auteur

**F**ils et petit-fils d'accordéonistes italiens, Daniel Givone est élevé dans la musique et par la musique. bercé au rythme du swing musette dont le papa est adepte, il débute la guitare à l'âge de 12 ans, conquis par l'instrument qu'il découvre dans les mains de Jean Constantin et Roger Durel. Il prend ses premiers cours et débute aussitôt le métier en accompagnant son père dans les orchestres de bal. Son jeu déjà très personnel est remarqué par la profession. Il rencontre Robert Ly Van Thi (célèbre guitariste manouche de Caen qui avait accompagné son grand-père!) et Emilio Ortiz qui confirment son talent.

**A** 14 ans, il souhaite parfaire sa connaissance de la musique en étudiant au conservatoire dans la classe de Jacques Godin. Mais, les années 70 battent leur plein et l'attrance pour le jeu en groupe est grande. Il quitte le conservatoire à 18 ans pour voyager sur les nombreux chemins que lui offre sa vélocité. De l'acoustique à l'électrique, il s'exprime dans tous les univers musicaux, guidé par le plaisir de jouer avec les musiciens qu'il rencontre (Marcel Aubé, Pierre Chaze et Jean-Claude (dit Léon) Paillard entre autres...)

**S**on identité musicale s'affirme et la musique manouche reste la source principale de son inspiration. Bien que les années 80 soient plus marquées par le rock et la fusion, la connexion avec le jazz manouche se précise et Daniel Givone monte ses premiers duos et trios dans le style.

En 1988, il s'installe à Paris comme professeur de guitare, de basse et d'harmonie. Rappelé par la scène, il retourne à Caen deux ans plus tard pour jouer du swing et du jazz manouche.

**E**n 1994, il s'installe à Nantes et monte le Daniel Givone Électrique. Puis il rencontre May Bittel et cet échange déclenche la naissance du Trio Givone qui enregistre trois albums entre 1997 et 2003. Daniel est très vite identifié comme le guitariste manouche de la région. Les occasions de jouer dans les camps et les festivals se multiplient et il est bientôt considéré comme un héritier naturel de Django Reinhardt.

**A** partir de 2000, il réalise la rubrique pédagogique jazz manouche du magazine Guita Part, son but étant de rendre ce style plus accessible à tous. Conscient d'avoir bénéficié d'un grand héritage familial, Daniel Givone a toujours souhaité transmettre les clés d'accès à cette musique et la présente méthode réalisée pour les éditions JJ Rébillard en est un excellent témoignage.



De haut en bas : un trio musette-jazz (1935- Coll. Claude Ribouillault), Sarane Ferret, au cabaret Chez Novi et Django Reinhardt, décliné en sous-bock.



# SOMMAIRE

## 4. L'HISTOIRE

L'origine de la guitare manouche. Ses premiers maîtres.

## 5. LE MAÎTRE

Django Reinhardt, manouche d'origine belge, inventeur d'un style typiquement français, mondialement reconnu. Portrait.

## 6. LES HÉRITIERS

La guitare manouche aujourd'hui. Ses principaux représentants.

## 8. LA GUITARE

Un modèle mythologique : la Selmer à pan coupé de Mario Maccaferri. Par François Charle.

## 10. LES ACCORDS ESSENTIELS

### 12. LA POMPE

### 14. LES GRILLES

### 15. LA MAIN DROITE

### 17. LES 5 FORMES

19. Les 5 formes en phrasés sur DoM – 20. Les 5 formes en phrasés sur SolM

22. Les 5 formes en phrasés sur Solm – 24. Les 5 formes en phrasés sur Sol7.

### 28. L'ACCORD DIMINUÉ

### 29. LA GAMME PAR TON

### 30. LES DIFFÉRENTES PHRASES

### 32. LES CYCLES DE QUARTES

### 33. LA GAMME CHROMATIQUE

### 34. LE II - V - I

34. Le II - V - I Majeur – 35. Le II - V - I mineur – 36. Exercices sur Mi7 – 37. Exercices sur La7.

## 38. LES CADENCES ET LES SOLOS

38. Cadence en DoM – 39. Cadence en Lam – 40. Cadence en SolM

41. Cadence en Mim – 42. Cadence en RéM – 43. Cadence en Sim

44. Cadence en LaM – 45. Cadence en Fa#m – 46. Cadence en MiM

47. Cadence en Do#m – 48. Cadence en FaM – 49. Cadence en RéM

50. Cadence en SibM – 51. Cadence en Solm – 52. Cadence en MiBm

53. Cadence en Dom – 54. Cadence en LabM – 55. Cadence en Fam.

## 56. UN THÈME ET SOLO EN SolM

## 58. LES CHORDS MELODY

## 64. LES STANDARDS

64. Bossa gitane – 66. Rumba gitane – 67. Ragtime – 68. Samba – 70. Blues.

## 72. PRATIQUE

Discographie et biographie sélectives.

Une méthode conçue par Daniel Givone avec la participation de Thomas Hammje et JJ Rébillard – Conception et réalisation : LNLE / Gaston Photos : (Couverture) : Guitare Selmer, François Charle. Sarane Ferret, Harcourt, coll. F. Charle. (1) : F. Charle. (2) : Daniel Givone, T. Hammje.

Groupe manouche, coll. Claude Ribouillault. Sarane Ferret, coll. Albert Riou. (4) : dessin de Robert Crumb (*Les As du Musette*). Sarane, Harcourt, coll. F. Charle. (5) : dessins de Roger Chaput et affiche d'André, coll. Alain Antonietto. (6-7) : Bireli, Christian Rose pour Dreyfus Jazz. Autres photos, T. Hammje. (8-9) : coll. F. Charle. (12) : Lousson, X. Main gauche, T. Hammje. (13) : F. Charle. (15) : T. Hammje. (16) : T. Hammje.

Gravure des partitions : A Tempo – Impression : IGO - Le-Poiré-sur-Vie – © 2005 Éditions JJ Rébillard

Toutes reproductions interdites sans autorisation de l'éditeur – Dépôt légal : 4<sup>e</sup> trimestre 2005

Éditions JJ Rébillard - 3 avenue Général Leclerc - 94200 Ivry-sur-Seine – [www.jjrebillard.com](http://www.jjrebillard.com)

# L'HISTOIRE



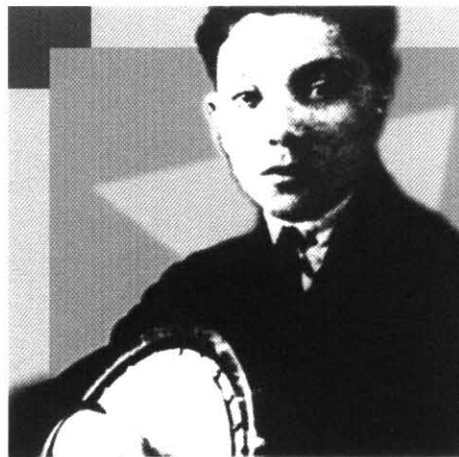
Pour remonter à la naissance de la guitare manouche, revenons à l'époque où le banjo (ténor 4 cordes, banjoline ou guitare) accompagnait l'accordéon. Le premier manouche banjoïste (bien qu'il y ait eu des gadjés avant lui...) se nomme **Mathéo Garcia**. Dès 1921, il accompagne l'accordéoniste **Émile Vacher**.

**Gusti Malha**, son gendre, à qui l'on doit, entre autres, la valse des *Niglos*, accompagne aussi au banjo de nombreux accordéonistes tels que **Louis Peguri**, **Fredo Gardoni**, **Albert Carrara**, **Émile Vacher**, **Guerino**, **Alexander**...

Également guitariste, il est certainement le premier à élaborer le contre-chant et les « basses roulées ».

Au début des années 30, **Gusti** accompagne donc **Guerino**, soutenu par **Baro Ferret** (guitare). Il lui laisse le soin d'animer les premières parties.

C'est lors de sa première séance d'enregistrement en 1928, que **Django Reinhardt** est remarqué par tous les accordéonistes de l'époque qui s'accordent à dire « qu'il ne joue pas du banjo comme les autres... ». Ils découvrent un banjoïste déchaîné et improvisateur. Son jeu laisse alors la première trace sur un enregistrement, d'une influence tzigane dans le monde du musette. Ce mariage n'est pas le fruit du hasard. En effet, le jeune Django jouait déjà à douze ans dans les bistrot de la porte d'Italie et, à quatorze ans, il allait souvent écouter les **frères Poulette** et **Laro Castro** qui se produisaient à la guitare dans les bals de la zone, à la porte de Saint-Ouen. Cette même année 1928, Django perd tragiquement l'usage de deux doigts de la main gauche dans l'incendie de sa roulotte. Au cours de son hospitalisation et de sa convalescence il abandonne définitivement le banjo pour se consacrer à la guitare.



Django au banjo, son premier instrument.  
À gauche : une banjoline banjo-mandoline à 4 cordes doubles.

de passage ». La valse musette évolue donc et devient plus swing. En témoignent : *Baladjo*, *Swing Valse*, *Passion*, *Indifférence*, *Mystérieuse*, *Flambée Montalbanaise*...

Trois nouveaux virtuoses de la guitare manouche musette font alors leur apparition, il s'agit des **frères Ferret** : **Pierre** dit **Baro**, **Étienne** dit **Sarane** et **Jean** dit **Matelo**. **Baro**, l'aîné, est celui qui au début, se rapproche le plus du style de Django. Il apporte énormément à la valse musette et compose, cosignant avec **Gus Viseur** *Swing Valse*, que l'on qualifie de valse Bop. On lui doit : *Baro Bar*, *La Jungle*, *Panique*, *La folle*... **Sarane** s'oriente quant à lui vers un jazz swing, dans le style du Hot Club de France. **Matelo** est le plus original dans la mesure où il se démarque du style de Django, apportant une touche encore plus tzigane en cultivant la dissonance comme personne auparavant. Il suffit de l'écouter, ne serait-

ce qu'avec **Jo Privat**, dans le plus grand disque de manouche-musette jamais enregistré, *Manouche Partie*.

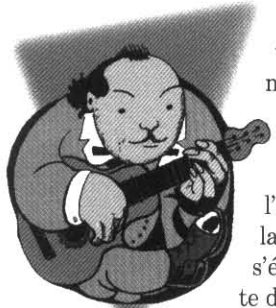
Bien d'autres guitaristes manouches animent la scène parisienne. On citera **Challain Ferret** (cousin des frères Ferret), **Spatzo Adel**, **Joseph Solero** (pilier des cabarets tziganes derrière **Gus Viseur** et **Jo Privat**), **Noye Malha**, **Joseph Reinhardt** (frère de Django), **Jacques Montagne** (présent sur le fameux *Manouche-partie*), **Papotte Bousquet** (qui signe une version historique à la guitare électrique de **Montagne Sainte-Geneviève**, sous le titre de *Valse à Django*), **Tchan-Tchou Vidal** (pour son interprétation brillante des valses *La Gitane* et *Dolorès*)...



**Tony Murena**, **Émile Vacher** et **Jo Privat**, beaucoup de guitaristes manouche ont grandi à l'ombre des as du musette (dessins de **Robert Crumb**, *Les As du Musette*).  
À droite : **Sarane Ferret** (photo **Harcourt - Collection François Charle**).

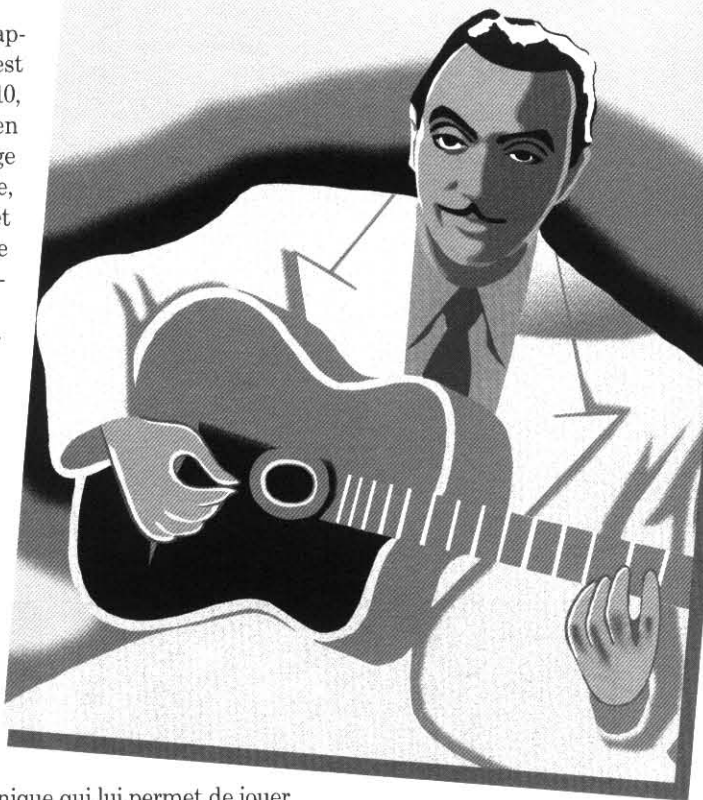


# LE MAÎTRE



**Django** (Jean-Baptiste) **Reinhardt** est né le 23 janvier 1910, à Liverchies, en Belgique. Il voyage à travers l'Italie, l'Afrique du Nord et la France avant de s'établir, en 1920, Porte de Choisy à Paris.

Enfant, il apprend à jouer de la guitare, du banjo et du violon (son père était violoniste). Il se fait très rapidement remarquer et accompagne bientôt l'accordéoniste Guerino. Le 2 novembre 1928, alors qu'il dort, sa roulotte prend feu et il est grièvement brûlé sur tout le côté gauche du corps. En se protégeant du feu avec une couverture, il perd l'usage de deux doigts de sa main gauche (l'annulaire et l'auriculaire) qui restent définitivement recroquevillés sur eux-mêmes. Malgré tout, Django parvient à jouer des accords en utilisant ces deux doigts brûlés. Il développe alors une technique qui lui permet de jouer les mélodies et les solos, uniquement avec l'index et le majeur. Au début des années 30, il découvre le jazz par l'intermédiaire du peintre Émile Savitry. Il écoute Duke Ellington, Louis Armstrong, apprécie beaucoup leur guitariste (le bluesman texan Lonnie Johnson,



À gauche, croquis Hot Jazz par Roger Chaput (arch. Alain Antonietto), ci-contre, Django d'après André, une affiche pour les disques Swing (arch. A. A.). En bas, à gauche, La Selmer électrifiée; à droite, Django avec, au violon, son éternel complice du Hot-Club Stéphane Grapelli.

inventeur de la guitare solo, dont le jeu est d'une fluidité incomparable) et c'est la révélation.

Django fonde ainsi, en 1934, le quintette du Hot Club de France avec Stéphane Grapelli au violon. Le célèbre quintette comprend également son frère Joseph Reinhardt et Robert Chaput à la guitare, ainsi que Louis Vola à la contrebasse. Il devient célèbre et est reconnu comme un des meilleurs guitaristes au monde. Il enregistre un nombre considérable de disques avec le Hot Club, mais aussi avec

de nombreux musiciens américains de passage à Paris : Eddie South, Bill Coleman, Coleman Hawkins, Beny Carter, Rex Stewart, Barney Bigard, Dickie Wells...

Durant la seconde guerre mondiale, Stéphane Grapelli est à Londres. Hubert Rostaing et sa clarinette remplacent le violon, Joseph est toujours présent et ils sont rejoints par Francis Lucas et Pierre Fouad. En 1942, Hubert Rostaing est remplacé par Gérard Lévêque. Après la guerre, Django retrouve Stéphane Grapelli en Angleterre. Ils reforment le quintette, puis le guitariste retourne en France et part ensuite aux États-Unis pour jouer avec l'orchestre de Duke Ellington au Carnegie Hall. En 1950, il se consacre à la peinture et marque une « pause » avec la guitare. Il revient en 1951, donnant plusieurs concerts et enregistrant de nouveau, malgré tout le temps qu'il s'accorde à présent chez lui, à Samois. Quelques semaines après avoir enregistré avec Martial Solal, il décède brutalement le 15 mai 1953 à l'hôpital de Fontainebleau, terrassé par une congestion cérébrale.



---

# LES HÉRITIERS



À partir de son jeu extrêmement original à la guitare, Django a créé un style que l'on a baptisé « Jazz Manouche ». On peut le définir comme une synthèse entre la musique tzigane, le musette et le jazz.

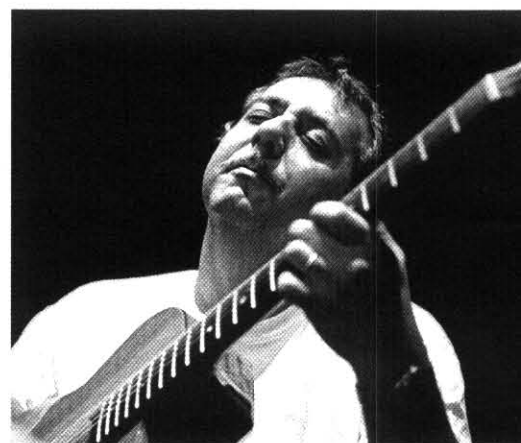
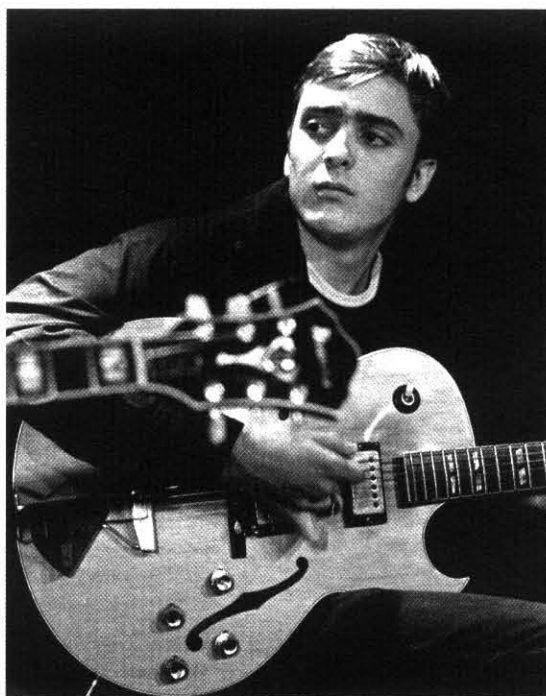
De nombreux guitaristes manouches et certains gadjés se sont mis à jouer ce style et se sont donc inspirés de Django pour faire leur chemin. Ils ont continué l'œuvre du maître et ce sont les héritiers.

On commencera en citant les pionniers. **Baro, Sarane et Matelo Ferret** ont développé des styles différents comme nous l'avons déjà vu précédemment (cf. l'histoire de la guitare manouche).

**Joseph Reinhardt**, frère de Django, a également créé un langage qui lui est propre. **Lousson Baumgartner**, fils aîné de Django est plus inspiré par le Django des derniers moments, celui de *Night and Day* et de *Brazil*. **Babik Reinhardt**, fils cadet de Django, très moderne dans l'approche de la guitare, s'est notamment distingué comme compositeur et son talent est considérable. **Henri Crolla**, partenaire de Yves Montand, a fondé son propre quintette. Chez Crolla, la virtuosité n'est pas le facteur dominant car c'est le goût et la qualité de l'expression qui priment.

**Bousquet et Tchan Tchou Vidal**, deux manouches du sud de la France ont été de grands interprètes de la valse musette.

**Maurice Ferret et Babagne Pouville** ont, quant à eux, fait rêver plus d'un amateur du style manouche pendant de longues années, au *Clairon des chasseurs* de la butte Montmartre. **Mondine et Ninine**, le fameux duo culte, ont fait les beaux jours des puces de Saint-Ouen à la *Chope des puces*. **Boulou Ferret**, fils de Matelo et enfant prodige, enregistre son premier disque à 10 ans. En duo avec son frère **Elios**,



En haut, à gauche : Bireli Lagrene,  
à droite : Stochelo Rosenberg.  
Ci-contre : David Reinhardt.  
Ci-dessus : Romane.

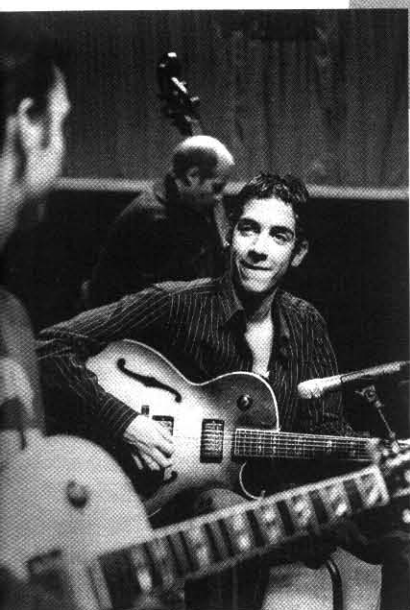
il développe un langage très audacieux, mélangeant le son manouche avec le Be Bop et la musique contemporaine.

**Lulu Reinhardt**, guitariste manouche allemand, grand complice de Titi Winterstein (violon), possède une grande technique et une grande sensibilité. **Bireli Lagrene** est également un enfant prodige mais l'époque a voulu qu'il soit plus « populaire » que Boulou. En revenant au style Django, il a fait beaucoup d'heureux...

**Christian Escoudé**, très moderne, joue un jazz personnel qui regorge d'idées. **Francis Moerman**, ayant joué longtemps avec Matelo, perpétue quant à lui le style tzigane dans la plus pure tradition.



Ci-dessus : Ninine, lors d'une jam session à la *Chope des Puces* de Saint-Ouen. A droite : Noe Reinhardt et Samy Daussat. Ci-dessous : Richard Manetti (le fils de Romane) en compagnie de David Reinhardt (à la contrebasse : Pascal Berne).



De gauche à droite : Fanto Reinhardt, David Reinhardt, Yayo Reinhardt, Richard Manetti, Stochelo Rosenberg, Romane, Pascal Berne (basse) (à la *Cigale*).



Patrick Saussois a également accompagné Matelo et Jo Privat. Il développe un style très « parisien », jazzy et mélodique avec une très belle sonorité, reconnaissable dès les premières notes.

**Romane**, grand pédagogue et excellent compositeur, contribue largement au développement de la guitare manouche avec l'école Atla, sa vidéo, ses méthodes. **Raphaël Fays** a acquis très jeune une grande technique. Jouant aussi de la guitare classique avec le même bonheur, il continue de nous émerveiller, de par sa grande virtuosité.

**Angelo Debarre** s'est également fait connaître lorsqu'il était très jeune. Jouant dans un style décontracté, il est reconnu comme l'un des grands maîtres de notre époque. **Fapy Lafertin** est réputé pour être très proche de Django par sa musicalité, mais il a su développer son propre style. **Dorado Schmitt**, grand guitariste également fantastique au violon, a composé des thèmes qui sont déjà des classiques.

**Samson Schmitt**, fils de Dorado, jeune guitariste de la génération montante, déjà très bon compositeur, se révèle être un grand virtuose. **Moreno** se revendique comme héritier de **Tchan Tchou** et possède un puissant « coup de patte » qui lui permet d'être un grand interprète de la valse musette. **Samy Daussat**, accompagnateur de talent (Moreno, Saussois, Fays) est aussi un merveilleux soliste que l'on appelle « l'homme à la patte de velours ». Il navigue entre jazz manouche et jazz américain. **Stochelo Rosenberg**, hollandais, « sévit » avec ses cousins dans le Trio

Rosenberg. Il possède un très beau vibrato et il est certainement le musicien qui a le plus d'influence sur la génération actuelle. **Jimmy Rosenberg**, neveu de Stochelo, très influencé par son oncle, est considéré comme l'un des surdoués de sa génération. **Christophe Lartilleux** est le fondateur du groupe « Latcho Drom » dont le style est empreint de musique de l'est, de musette et de jazz. Ce virtuose au sang manouche possède une grande musicalité et beaucoup de feeling. **Kussi Weiss**, jeune guitariste manouche allemand se situe dans la mouvance actuelle du style « new manouche ». **Tchavolo Schmitt**, cousin de Dorado est un guitariste très puissant, le maître de la valse swing. Il s'est fait connaître du grand public dans le film « *Swing* ». **Dino Mehrstein**, fils de **Sony Reinhardt** et grand complice de **Tchavolo**, joue un style manouche que l'on nomme « moderne ». Ce jeune guitariste se distingue notamment par une approche très Be Bop.

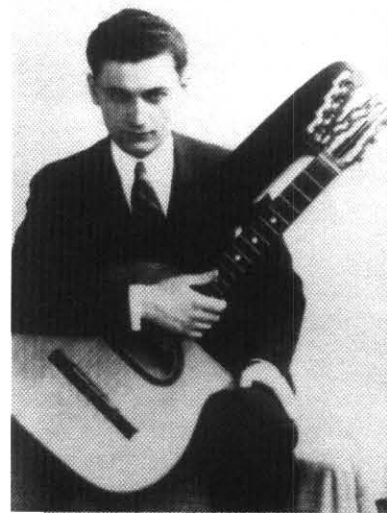
**Mandino Reinhardt** a fondé, avec l'accordéoniste Marcel Loeffler, le groupe « Note manouche ». Il s'agit d'un très bon compositeur au jeu senti et pensé. **Yorgui Loeffler**, jeune manouche alsacien considéré comme un surdoué de la guitare, fait partie de la nouvelle vague au même titre que les jeunes hollandais. **Paulus Schaeffer**, jeune manouche hollandais, également grand virtuose de la guitare, développe un jeu dans la lignée de ses aînés. Et il reste tous ceux que je n'ai pas cités car nous sommes nombreux et tous ceux qu'il reste à découvrir...

# LA GUITARE

## LA GUITARE JAZZ MANOUCHE

À la fin des années 20, la guitare classique ou populaire est montée de cordes en boyau et pas encore en métal. Sa forme est bien connue avec son manche large à 12 cases, sa touche plate et sa caisse qui n'a pas encore de pan coupé.

C'est au début des années 30, avec l'avènement du jazz, que les guitares à cordes métal font leur apparition. Elles sont alors utilisées pour accompagner les premiers orchestres de jazz, mais également les petites formations musette autour de l'accordéon. Très rapidement, après la naissance de la guitare Selmer, Django Reinhardt l'adopte et en fait son instrument de prédilection. Face à l'énorme succès du guitariste manouche, elle est alors très vite associée à son jeu et devient l'archétype de la guitare acoustique de jazz en France. Elle est ensuite et encore aujourd'hui copiée par de nombreux luthiers en guitare, partout dans le monde, pour qui veut appréhender le style.



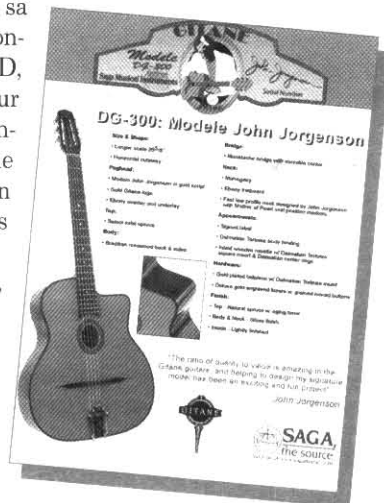
C'est Mario Maccaferri, luthier et guitariste italien né en 1900, qui est à l'origine de cette guitare. Il rêve, à l'époque, de fabriquer une guitare plus puissante et convainc Henri Selmer de l'aider à la réaliser. Celui-ci lui confie, en 1932, un local dans son usine de Mantes-la-Ville où, très rapidement, Maccaferri met en marche une chaîne de production.

Le premier modèle dit « Orchestre », monté de cordes métalliques, présente une caisse plus large que les modèles de l'époque, un pan coupé pour accéder aux notes aiguës, mais n'a toujours que 12 cases hors de la caisse. Ces premières Selmer possèdent (c'est une idée de Maccaferri) un résonateur interne, c'est-à-dire une deuxième caisse. L'idée était d'amplifier le volume sonore, mais les résultats ne sont pas suffisamment probants et sa construction est assez vite abandonnée. Par contre la large bouche en D, nécessaire lorsque le résonateur est présent, demeure sur de nombreuses guitares. Cette grande ouverture favorise la sortie du son et fait de ces guitares d'excellents instruments d'accompagnement.

Lorsque, au milieu des années 30, Maccaferri cesse sa collaboration avec la maison Selmer, les guitares subissent quelques transformations. La caisse reste identique dans sa forme mais le résonateur interne disparaît. La grande



Ci-dessus : une Selmer Maccaferri de 1948.  
À droite : Mario Maccaferri avec une de ses guitares-harpes fabriquée à la fin des années 1920.  
À gauche : une Favino de 1970. (Coll. F. Charle).  
En bas à droite : publicité récente pour les guitares Gitane.





**A SELMER "Maccaferri" GUITAR**  
**is waiting for you who, no less than**  
**LEN FILLIS, need the best possible**  
**instrument.**

The New Heavily Reduced Prices  
 make it possible for you to acquire this  
 truly sensational instrument, with the  
 internal amplifying device, and a dozen  
 sensational modern improvements.

LEN FILLIS  
 at all his engage-  
 ments uses Macca-  
 ferri Guitars.

**HAWAIIAN, SPANISH and**  
**CONCERT MODELS**  
 ALL ONE NEW PRICE  
**20 Gns. net pro.,**  
 including the best case in the world.

**DAVIS BUILDING, 12, MOOR STREET,**  
**LONDON, W.1.**



Ci-dessus : l'étiquette collée à l'intérieur  
 de la caisse, avec, à droite, le numéro de série  
 et à gauche, le nom du modèle.

Ci-contre : une des premières publicités pour  
 les guitares Selmer parue dans le *Melody Maker*  
 en 1932 (Collection François Charle).

bouche en D devient une petite rosace ovale désormais typique de ces guitares. Le diapason (la longueur de la corde vibrante) s'allonge et le manche offre 14 cases hors de la caisse. Le manche devient plus étroit. La touche n'est plus plate. Toutes ces modifications sont adoptées par les guitaristes, Django en tête qui trouve en elle l'instrument idéal pour exprimer son talent.

Les 14 cases permettent une plus grande étendue de jeu et la petite bouche provoque un son plus « compressé » qui convient au jeu puissant du style créé par Django.

Tous les guitaristes dans la mouvance du maître adoptent cette guitare. Elle devient la guitare française à cordes métalliques qui accompagne les petites formations de jazz, de musette et de nombreux chanteurs... Après l'interruption de sa fabrication, en 1952, et à la demande des guitaristes, les luthiers de l'époque se mettent à la copier. D'abord Busato, DiMauro, puis, après la guerre, les luthiers de Mirecourt (Patenotte, Gérôme) ou de Paris (Anastasio, Bucolo, Olivieri, Castellucia, Favino et bien d'autres).

Comme on parle de guitare classique, folk ou électrique, on parle désormais de la guitare Selmer et aujourd'hui de guitare « manouche ».

On voit la Selmer dans les mains de nombreux guitaristes de renom,

les frères Ferret, Didi Duprat, Henri Crolla (qui accompagna longtemps Yves Montand), Marcel Bianchi, Jean Bonal... Les nouvelles générations s'en emparent également, Francis Moerman, Fapy Lafertin, Stochelo Rosenberg, Boulou Ferré... et beaucoup d'autres, quand ils ont la chance d'en posséder.

## CONSTRUCTION

La guitare Selmer est une guitare à table plate « pliée » derrière le chevalet (à la manière des mandolines italiennes), même si les luthiers modernes ne réalisent pas cette particularité. Elle est toujours en épicea. Les principales barres de renfort, au nombre de 4 ou 5, sont simplement

parallèles entre elles et perpendiculaires au grand axe de la guitare. Seules deux petites barres viennent supporter les pieds du chevalet. Les éclisses et le fond sont en palissandre, acajou ou érable, parfois massifs, mais plus généralement plaqués. Le manche en noyer (parfois en acajou ou en érable) est en une, deux ou trois parties. La touche est en ébène. La tête ajourée, si typique dans sa forme, est recouverte d'un plaquage d'ébène. Les mécaniques enfermées dans un capot étaient une première à l'époque.

C'est sa conception et sa légèreté qui lui confèrent sa personnalité unique. En revanche, il faut qu'elle soit équipée de cordes du type Argentine pour restituer cette sonorité brillante qui lui est propre.

Elle reste toujours très sobre dans son aspect esthétique. Certaines copies sont exceptionnellement décorées.

On lui adjoint parfois le célèbre micro Stimer pour l'amplifier, mais la mode est aujourd'hui au micro piezzo incorporé dans le chevalet.

## LE MARCHÉ DES GUITARES MANOUCHES AUJOURD'HUI

Il est très difficile aujourd'hui de trouver sur le marché une guitare Selmer originale sans avoir à casser sa tirelire. Leur rareté et la grande demande ont fait grimper les prix. Certaines copies anciennes, aux noms prestigieux, Busato, Di Mauro, Favino, sont également très recherchées.

Mais il n'est pas indispensable de posséder un de ces instruments, devenus mythiques, pour bien jouer. De très nombreux luthiers proposent, un peu partout dans le monde, des copies Selmer de grande qualité à des prix abordables. En France, bien sûr, J.-P. Favino, M. Dupont, G. Pourtoy, A. Mazaud et d'autres. En Angleterre, D. Kyle, R. Elward et surtout John LeVoi. En Allemagne, S. Hall et, aux États-Unis, les Dell Arte.

François CHARLE



À droite : une Busato de 1938.  
 À gauche : une DelleArte  
 Anouman.



À lire à ce propos : *L'Histoire des guitares Selmer-Maccaferri*  
 par François CHARLE ([www.rfcharle.com](http://www.rfcharle.com)).

# LES ACCORDS

Et on entre en douceur dans la méthode avec les principales positions d'accords utilisées en guitare manouche.

Les accords sont ici classés par type et la fondamentale figure en blanc sur les diagrammes.

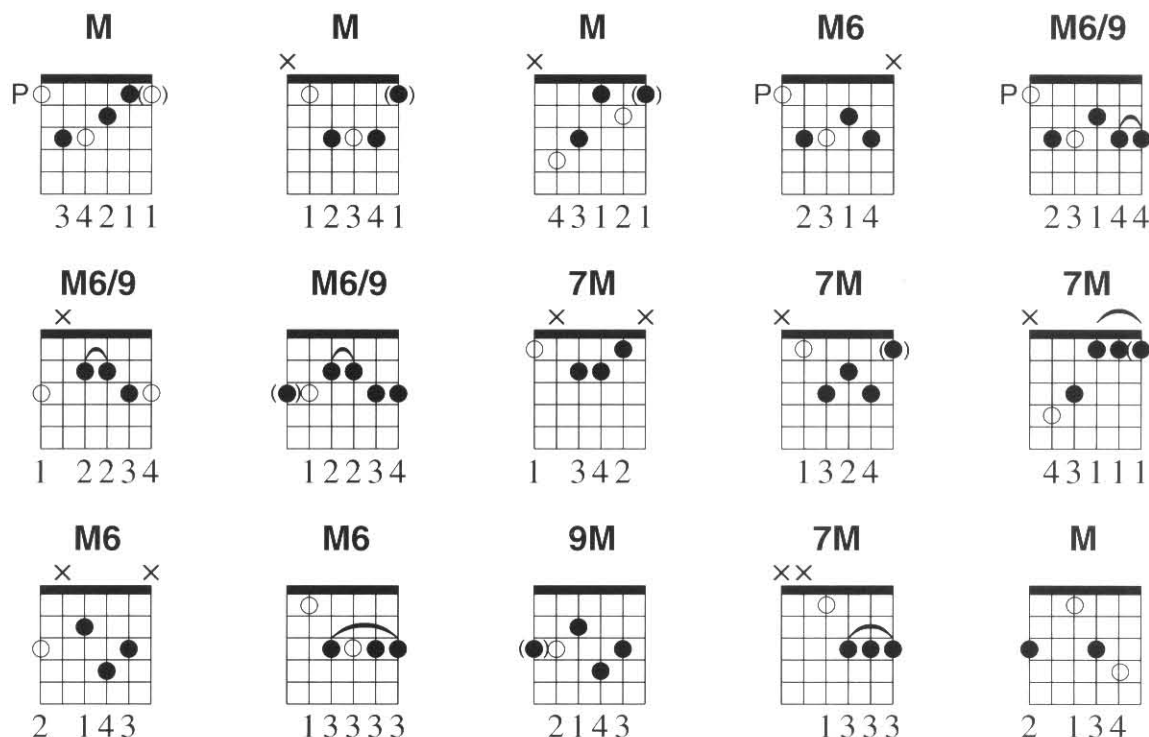
Vous pouvez donc facilement transposer toutes ces positions.

## LES ACCORDS MAJEURS

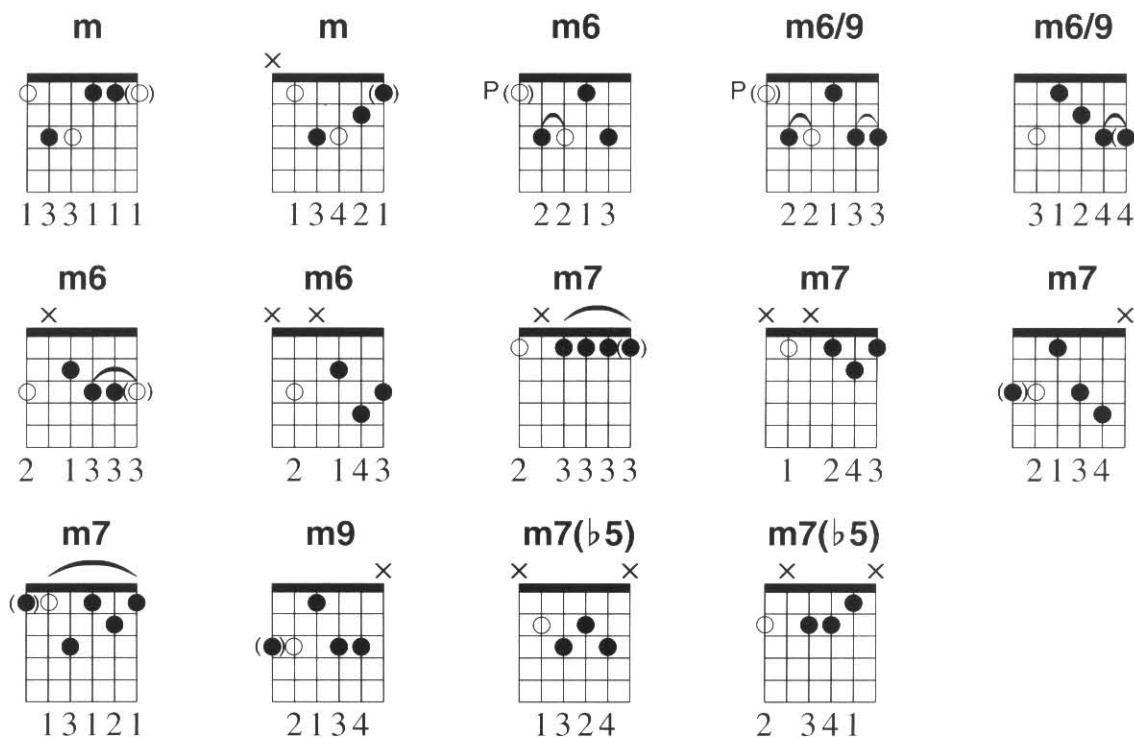
● À titre d'exemple, dans la série des accords majeurs, la deuxième position de la deuxième ligne correspond à un accord de type M6/9.

Le diagramme représente ici un CM6/9 puisque la fondamentale est un Do.

En décalant ce CM6/9 deux cases plus haut, vous jouerez un DM6/9. Votre fondamentale est à présent sur la case 5 de la corde de La et il s'agit donc d'un Ré.



## LES ACCORDS MINEURS



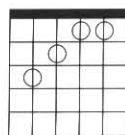
## LES ACCORDS DE SEPTIÈME

<p><b>7</b></p> <p>1 3 1 2 4 1</p>	<p><b>7</b></p> <p>1 3 1 4 1</p>	<p><b>7</b></p> <p>3 2 4 1</p>	<p><b>7</b></p> <p>2 1 3 4</p>	<p><b>7</b></p> <p>1 2 4 3</p>	<p><b>9</b></p> <p>1 3 2 4</p>
<p><b>9</b></p> <p>2 2 1 4 3</p>	<p><b>9</b></p> <p>2 1 3 3 3</p>	<p><b>7</b></p> <p>2 3 1 4</p>	<p><b>9b</b></p> <p>2 3 1 4</p>	<p><b>9b</b></p> <p>2 1 4 3</p>	<p><b>9b</b></p> <p>1 3 2 4</p>
<p><b>13</b></p> <p>1 2 3 4</p>	<p><b>+5 ou b13</b></p> <p>1 2 3 4</p>	<p><b>#11</b></p> <p>1 3 4 2</p>	<p><b>9aug</b></p> <p>2 1 3 4</p>	<p><b>7(+5)</b></p> <p>3 2 1 1</p>	<p><b>7(b5)</b></p> <p>2 3 4 1</p>

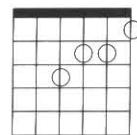
## LES ACCORDS DIMINUÉS

<p>2 3 1 4</p>	<p>2 1 3 1</p>	<p>1 3 2 4</p>	<p>2 1 4 1</p>
----------------	----------------	----------------	----------------

## LES ACCORDS DE QUINTE AUGMENTÉE



3 2 1 1



4 2 3 1

Respectez les doigtés, même s'ils vous semblent parfois un peu barbares.

Dans certains cas, vous pouvez choisir de supprimer une note, si l'utilisation du pouce ou de certains barrés est une véritable torture mais sachez que les guitaristes manouches jouent de cette façon.

Un travail quotidien vous permettra donc de les maîtriser

et de jouer en respectant l'esprit manouche, de la même façon que l'on respecte l'esprit hendrixien en utilisant le pouce pour certains accords.

Transposez les positions sur l'ensemble du manche à partir de toutes les fondamentales possibles.

Vous retrouverez ces accords dans les grilles de la page 14 et dans la section « Cadences et solos » à partir de la page 38.

Ils figurent alors au-dessus de la portée et correspondent à l'accompagnement joué sur le CD.

Vous pourrez reproduire à votre tour ces accompagnements en n'utilisant pas toujours les mêmes positions afin de créer vos propres formules.

# LA POMPE



Lousson Baumgartner,  
fils aîné de Django.

A la base du swing manouche, il y a la fameuse « pompe ». Sans cet accompagnement typique du style, point de jazz manouche ! Avant de travailler furieusement tous les chœurs de Django, vous aurez donc intérêt à vous pencher sur la technique de la pompe et à la travailler avec assiduité. Il faut, en effet, une certaine habitude pour jouer cette pompe avec la souplesse et la précision requises. Et pour bien vous familiariser avec cet accompagnement, vous écouterez tous les disques de jazz manouche de votre discothèque.

La position de jeu et la technique de main gauche étant très spécifiques du style, vous prendrez garde à ne jamais forcer le travail, à rester en permanence décontracté pour éviter tout problème musculaire.

Tous les exercices qui suivent devront donc être travaillés avec douceur et sans se presser. Votre swing n'en deviendra par la suite que plus énergique.

## LA POSITION

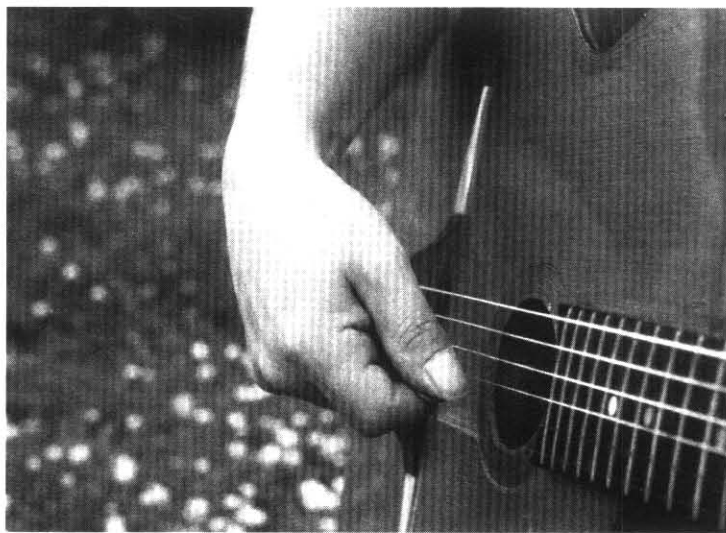
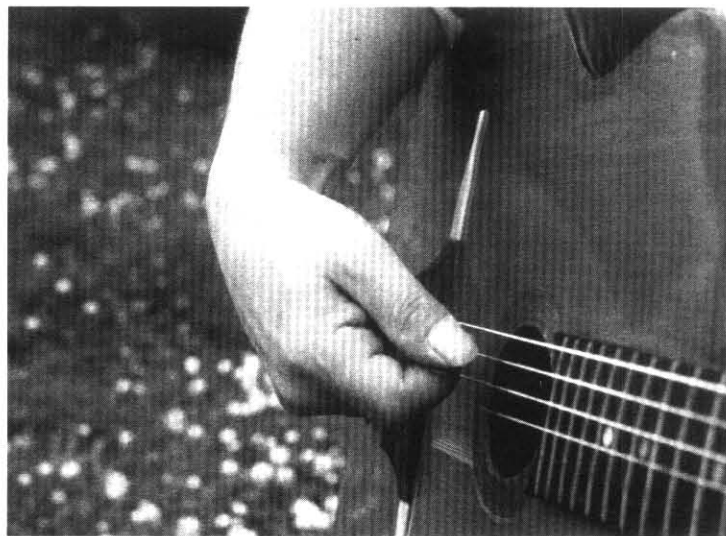
Posez d'abord l'avant-bras droit (pour les droitiers) sur la caisse de la guitare. Jusque-là, rien de particulier à signaler. Le poignet, en revanche, est « cassé ». Il ne reste donc pas dans le prolongement de l'avant-bras, mais il se plie, de telle sorte que la main pointe vers la rosace de la guitare. Le poignet est décollé de la table. La photo 1 vous montre la position de départ.

La pompe « droite », typique du style tzigane, débute par une basse jouée seule. On joue cette basse avec un léger coup de médiator donné vers le bas. Le mouvement vient du poignet, pas de l'avant-bras. Sitôt cette basse jouée, le médiator remonte en position de départ, presque comme s'il avait rebondi sur la corde. C'est là que la souplesse du poignet est fondamentale.

Après la basse, la main droite va jouer un accord complet sur toutes les cordes. Ici aussi, c'est du poignet que vient le mouvement et non de l'avant-bras qui reste quasiment immobile. Les trois photos vous donnent une idée du mouvement complet du poignet pour le jeu de l'accord. Le poignet effectue une rotation dans l'axe de l'avant-bras (photos 2 et 3).

Cet accord, joué sur les temps 2 et 4 de la mesure, est réalisé de façon assez sèche et il ne faut pas le laisser résonner. C'est la main gauche qui va étouffer la résonance de l'accord en relâchant la pression sur les cordes. L'effet à obtenir est une sorte de « tchac » qui va donner toute l'énergie à la pompe. Cette technique d'étouffement demande une bonne synchronisation main droite-main gauche.

On travaillera donc à vitesse modérée, en veillant – on ne le dira jamais assez – à la bonne décontraction du bras et du poignet droit.



# QUATRE VARIANTES DE LA POMPE MANOUCHE

Voici maintenant quatre déclinaisons de la pompe manouche qui, loin d'être figée sur un type d'accompagnement, s'adapte au tempo et au style du morceau. On ne jouera pas « boum-tchac-boum-tchac » sur une pièce lente, ce serait hors sujet.

De plus, en fonction de la mesure employée, la pompe se transforme. Les quatre exemples qui suivent sont à quatre temps, mais on trouve assez fréquemment des accompagnements à trois temps, pour les valse.

## Exemple 1. La pompe droite

C'est la pompe la plus classique, celle que nous avons détaillée plus haut. On alterne une basse avec un accord sur toutes les cordes. On joue la basse sur les temps 1 et 3 et l'accord sur les temps 2 et 4, le tout avec des coups de médiator vers le bas. La basse est attaquée avec légèreté, ce qui aide le médiator à « rebondir », comme nous l'avons vu précédemment. L'accord est étouffé dans sa résonance par la main gauche qui relâche sa pression sur les cordes. Travaillez toujours avec décontraction et souplesse, sans forcer sur le tempo que vous augmenterez progressivement.

## Exemple 2. La pompe manouche

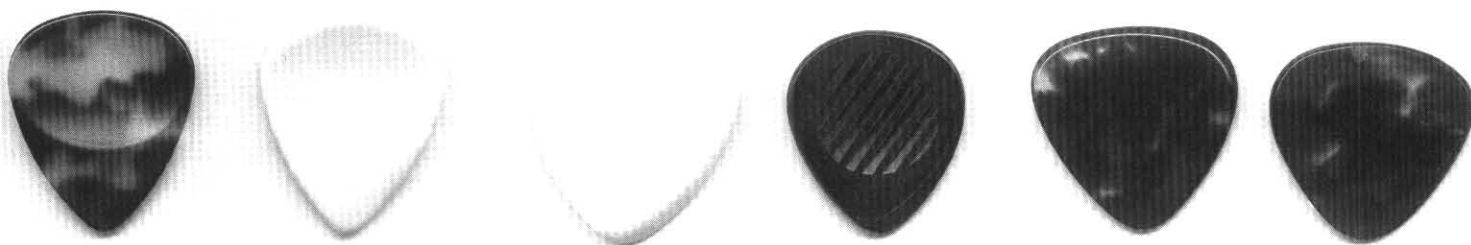
Ce deuxième exemple est proche du premier. On pourrait dire que c'est le même exemple et qu'il s'obtient assez naturellement à force de jouer la première variante. La différence est la suivante : en remontant le poignet après avoir joué l'accord sur les temps 2 et 4, on accroche légèrement la basse avec le médiator. Il ne s'agit pas d'un véritable coup de médiator, donné avec intention, mais bien d'un coup de « passage », fondu dans le mouvement de la main droite et assez discret. Cette fois, l'effet obtenu est du style « boum-tchac-a-boum-tchac-a ».

## Exemple 3. La pompe « tempo lent »

Voici une variante de la pompe typique des morceaux à tempo lent. Les accords sont joués sur toutes les cordes, sur chaque temps. Les quatre temps de la mesure sont donc réalisés de la même manière. Comme pour les exemples précédents, les accords sont étouffés par la main gauche qui relâche sa pression sur les cordes juste après avoir joué l'accord avec la main droite. Travaillez cet accompagnement « bien droit », c'est-à-dire avec juste un accord par noire. Par la suite, vous pourrez, comme pour l'exemple 3, insérer des « retours » (coups de médiator vers le haut) dans votre jeu : le médiator accroche les cordes dans son mouvement de retour (comme indiqué sur le dernier temps de cet exemple). Ces retours doivent venir tout naturellement, dans le mouvement du jeu.

## Exemple 4. Variante du tempo lent

Dans cet exemple, les accords sont joués sur tous les temps, de la même façon que pour l'exemple précédent. La différence réside dans la durée pendant laquelle l'accord va résonner : sur les temps 1 et 3 de la mesure, l'accord dure plus longtemps. On n'étouffe donc pas la résonance avec la main gauche. En revanche, sur les temps 2 et 4, les accords sont brefs et étouffés, ce qui donne une certaine dynamique à cette variante de la pompe.



Différents types de médiators : Dugain, Wegen...  
En matière plastique (acétate) ou en écaille, ils sont toujours très épais.

# LES GRILLES

Pour mettre en pratique les exercices vus jusqu'ici, voici quatre grilles d'accords de 16 mesures.

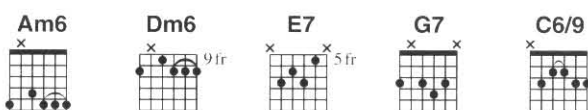
Dans un premier temps, je vous conseille de travailler la première grille avec les différents types de pompe, donc à des tempos différents. Essayez aussi de la transposer vers d'autres tonalités. Ici, nous sommes en La mineur et la transposition vous aidera à apprendre les accompagnements de la section « Cadences et solos » que vous trouverez dans cet ouvrage, à partir de la page 38.

Ensuite, jouez les autres grilles avec le type de pompe indiqué, puis essayez les autres pompes, comme précédemment et transposez-les enfin vers d'autres tonalités. Ces grilles sont des standards et vous devrez les travailler tous les jours, pendant quelques semaines, pour devenir un spécialiste de la rythmique manouche. Avis aux amateurs...



Ralenti  
inclus

La pompe droite



C	Am6	Am6	Dm6	Dm6	E7	E7	Am6	Am6	
	G7	G7	C6/9	C6/9	E7	E7	Am6 / E7	Am	



Ralenti  
inclus

La pompe manouche

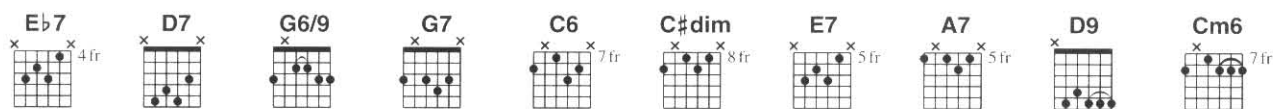


C	C6/9	C6/9	A7	A7	Dm7	Dm7	G7	G7	
	Gm7	C7	F6/9	F6/9	Dm7	G7	C6/9	C6/9	:



Ralenti  
inclus

La pompe Tempo lent (1)

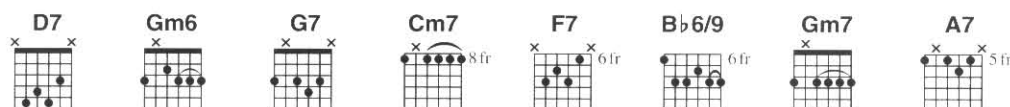


C	E $\flat$ 7	D7	G6/9	G6/9	E $\flat$ 7	D7	G6/9	G7	
	C6	C $\sharp$ dim	G6/9	E7	A7	D9	G6/9 Cm6	G6/9	:



Ralenti  
inclus

La pompe Tempo lent (2)



C	D7	D7	Gm6	Gm6	D7	D7	Gm6	G7	
	Cm7	F7	B $\flat$ 6/9	Gm7	A7	D7	Gm6	Gm6	:



# LA MAIN DROITE

## LA TECHNIQUE DU MÉDIATOR

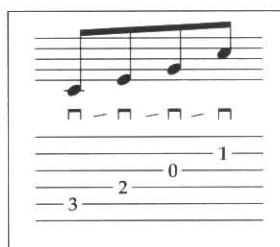


La main droite ne prend pas appui sur la caisse ou le chevalet, le poignet reste décollé. Vous pouvez par contre prendre appui avec l'auriculaire ou l'annulaire (ou les 2 en même temps), voire avec le majeur sur la table en dessous de la corde de Mi première, la paume de la main droite restant décollée. À chaque attaque, le médiator vient se poser sur la corde juste en dessous, les notes sont butées.

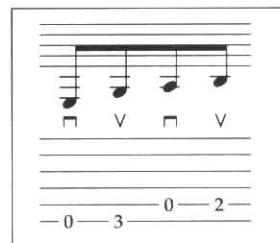
Les coups de médiator


  
 aller retour

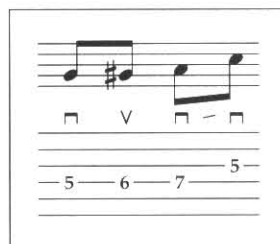
### DES CORDES GRAVES VERS LES CORDES AIGÜES (EN DESCENDANT)



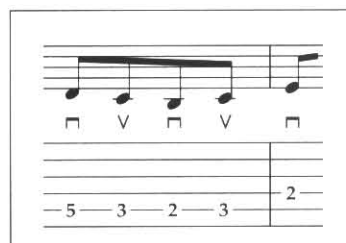
Si vous jouez une seule note sur une corde, vous l'attaquez en aller (coup de médiator vers le bas). Vous laissez ensuite naturellement glisser le médiator sur la corde suivante que vous attaquez également en aller. C'est ce que l'on nomme en anglais le *sweep*.



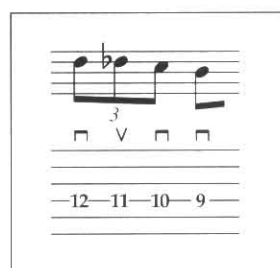
Si vous jouez deux notes sur une corde, vous faites un aller-retour puis vous changez de corde et vous attaquez celle-ci en aller.



Si vous jouez trois notes sur une corde, vous effectuez un aller-retour-aller puis vous laissez glisser le médiator lors du changement de corde et vous attaquez la nouvelle corde en aller. Il s'agit d'une autre application du sweep.



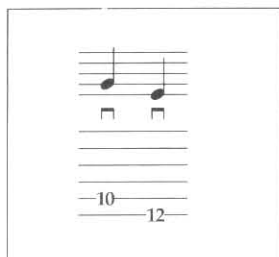
Si vous jouez quatre notes sur une corde, vous effectuez un aller-retour-aller-retour puis vous changez de corde et vous attaquez celle-ci en aller.



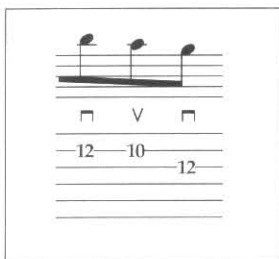
En revanche, lorsque vous jouez un triolet (de croches) sur une même corde vous pouvez effectuer un aller-retour-aller et encore un aller sur la note finale ou note d'arrivée. Vous pouvez utiliser la même technique lorsque vous jouez quatre notes sur une même corde en considérant la quatrième note comme la note d'arrivée.

## LA TECHNIQUE DU MÉDIATOR (SUITE)

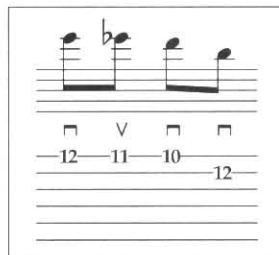
### DES CORDES AIGÜES VERS LES CORDES GRAVES (EN REMONTANT)



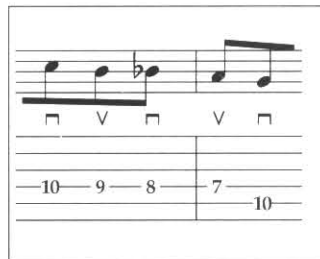
Lorsque vous jouez une note sur une corde en aller et que vous remontez sur la corde supérieure, effectuez à nouveau un aller.



Lorsque vous jouez deux notes sur une corde vous effectuez un aller-retour, puis au changement sur la corde supérieure, un nouvel aller.



Si vous jouez trois notes sur une corde, effectuez un aller-retour-aller. Au changement, en remontant sur la corde supérieure, vous jouez à nouveau un aller.



Si vous jouez quatre notes, effectuez un aller-retour-aller-retour. Au changement, en remontant sur la corde supérieure, vous jouez encore un aller.

Voici donc tout l'esprit du style Manouche à la main droite :

nous effectuons toujours un aller quel que soit le changement de corde, vers le bas ou vers le haut.

C'est la principale notion à retenir, mais dans tous les cas, pas d'inquiétude car vous retrouverez tous les sens de coups de médiateurs indiqués sur les partitions des exercices.



#### À PROPOS DE LA MESURE : La grande majorité

des exemples et pièces de cette méthode sont notés à la blanche, la mesure est donc en C barré. (mesure 2/2)

Seuls les tempos plus lents sont notés (et joués) à la noire, donc dans une mesure à C (mesure 4/4), comme par exemple les deux pompes en tempo lent.

À PROPOS DU TEMPO : Tous les exercices du début de cette méthode (P. 17 à P. 37) sont enregistrés au tempo de ♩ = 100. Des ralentis figurent sur un certain nombre de pages (voir dans la méthode).

Pour les cadences, tous les tempos et conseils sont indiqués dans les commentaires.

À PROPOS DU MÉDIATOR : Sur certains exemples, plusieurs possibilités sont signalées pour le sens des coups de médiateur. Ils correspondent à différents types d'interprétations que vous pouvez choisir en fonction de vos goûts personnels.

En coulisses, avant le concert, la Selmer de Stochelo Rosenberg (photo Thomas Hammje).

# LES 5 FORMES

Nous abordons à présent le phrasé manouche en solo.

La guitare manouche est un style qui se transmet de façon orale et visuelle.

Le ciblage des accords est la première technique à comprendre et à maîtriser.

On pourrait ainsi imaginer une situation mettant en scène un maître enseignant à son élève l'art du phrasé.

« Voici une position d'accord. Sur cette position, tu peux jouer ce plan qui respecte les notes de la gamme et la forme physique de l'accord.

En quelque sorte, tu tournes toujours autour de la position de l'accord et tu es certain de jouer les bonnes notes ».

C'est ce que nous allons apprendre à faire dans cette section.

## LE PRINCIPE

Pour pouvoir nous repérer sur le manche lors de l'exécution des phrasés, nous allons nous baser sur la position des accords, également appelée « forme » (d'après la position physique de l'accord).

Nous appellerons forme 1, la position du Do ; forme 2, la position du La ; forme 3, la position du Sol ; forme 4, la position du Mi et forme 5, la position du Ré. Voici les diagrammes de ces 5 positions d'accords.

Forme 1 (C)



Forme 2 (A)



Forme 3 (G)



Forme 4 (E)



Forme 5 (D)



## LES CINQ FORMES EN GAMME DE Do Majeur

Pour débiter cette partie nous allons exécuter toutes les positions de la gamme de DoM correspondant aux 5 positions d'accords ci-dessus.

Surveillez votre main droite et les sens de coups de médiator.

À chaque fois, le diagramme vous permet de visualiser la relation entre la forme de la gamme et la position de l'accord correspondante.

**Forme 1 (Forme du C)**

10

Cette position du DoM en bas du manche est certainement l'un des premiers accords que l'on apprend et il est donc facile de voir la relation gamme-accord. Pour posséder tous les doigtés, on joue la forme sur les 6 cordes. On note ainsi que la gamme commence par un Mi et que la tonique (Do) est entourée sur le solfège. Une fois la forme acquise, je vous conseille de jouer d'abord l'accord puis la gamme.

Ensuite, vous pouvez placer l'accord au milieu de la gamme puis jouer la gamme et finaliser avec l'accord.

Utilisez et abusez de cet exercice en l'appliquant aux autres formes. C'est le meilleur moyen pour composer de bons phrasés.

**Forme 2 (Forme du A)**

11

Comme on le remarque, la position de l'accord est celle du LaM classique décalée 3 cases plus haut pour obtenir un DoM puisque nous jouons toujours une gamme de Do. Encore une fois la forme est explicite par rapport à l'accord et on joue la gamme à partir d'un Sol.

Mêmes conseils techniques que pour la forme 1.

## LES CINQ FORMES EN GAMME DE Do Majeur (suite)

**12**

Forme 3 (Forme du G)

**TAB**

5-7-8-5-7-8-5-7-4-5-7-5-6-8-5-7-8-7-5-8-6-5-7-5-4-7-5-8-7-5-8-7

À présent la position est celle du SolM de base décalée 5 cases plus haut pour obtenir un DoM.  
La relation visuelle gamme-accord est toujours très évidente et on joue la gamme à partir d'un La.  
Mêmes conseils techniques que pour la forme 1.

**13**

Forme 4 (Forme du E)

**TAB**

7-8-10-7-8-10-7-9-10-7-9-10-8-10-7-8-10-8-7-10-8-10-9-7-10-9-7-10-8-7-10-8

La position est ici celle du MiM de base décalée 8 cases plus haut pour obtenir un DoM.  
On joue la gamme à partir d'un Si. Mêmes conseils techniques que pour la forme 1.

**14**

Forme 5 (Forme du D)

**TAB**

10-12-13-10-12-9-10-12-9-10-12-10-12-13-10-12-13-12-10-13-12-10-12-10-9-12-10-9-12-10-13-12

La position est ici celle du RéM de base décalée 10 cases plus haut pour obtenir un DoM.  
On joue la gamme à partir d'un Ré. Mêmes conseils techniques que pour la forme 1.

Sans rentrer dans des analyses complexes, signalons que les 5 formes correspondent à 5 modes issus de la gamme majeure. Ces modes sont les plus employés et le fait de jouer une gamme à partir d'une note différente de la tonique permet de créer facilement des phrasés plus originaux. Lorsque vous jouez en forme 1 une gamme de DoM à partir de Mi, vous jouez Mi-phrygien. La gamme de DoM à partir de Sol correspond à Sol-mixolydien. Enfin, DoM à partir de La correspond à La-éolien, DoM à partir de Si à Si-locrien et DoM à partir de Ré à Ré-dorien. Mais les Manouches se préoccupent peu de ce genre de considérations... On préfère le jeu, le *groove*, en bref, l'improvisation sans penser à la théorie.

À ce propos, les 5 formes sont un bon moyen pour improviser en étant certain de ne pas se tromper. Elles sont directement affiliées à une position d'accord ou à un type d'accord et les triades sont faciles d'accès, comme nous le verrons plus loin. Il est bien plus important de les identifier par rapport à l'accord que par rapport au mode. Pour le moment, sachez que sur le CD, l'accord d'accompagnement est de type M (CM6/9).

**Vous pouvez donc jouer vos 5 formes sur cet accord.**  
**Pour finir le travail sur les 5 formes en Do, enchaînez-les sans vous arrêter.**

## LES CINQ FORMES EN PHRASÉS SUR Do Majeur

À présent, nous allons exécuter des phrases à partir des traits de Django et à la manière des grands du style, dans les cinq positions, en nous repérant sur la forme des accords. Dans ces phrases, vous trouverez un triolet de croches (très important dans le style) à exécuter scrupuleusement comme il est écrit : la première note attaquée, la deuxième liée et la troisième attaquée.



Forme 1

15  
Ralenti  
inclus

3 2 1

4 1 1 2 3 2 1 2 3 2 2 2 1 2

V V V V V V V V V V V V V V

T 0 3 0 1 0 0 1 0 2 0 2 0 2 1 0

A 0 3 0 2 3 2 0 2 0 1 0 2 0 2 0

B 0 3 0 2 3 2 0 2 0 1 0 2 0 2 0



Forme 2

16  
Ralenti  
inclus

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

V V V V V V V V V V V V V V

T 3 5 2 3 5 3 2 3 2 5 5 3 7 5 3 5 4 5 2 5 2 3

A 3 5 2 3 5 3 2 3 2 5 5 3 7 5 3 5 4 5 2 5 2 3

B 3 5 2 3 5 3 2 3 2 5 5 3 7 5 3 5 4 5 2 5 2 3



Forme 3

17  
Ralenti  
inclus

3 2 1 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

V V V V V V V V V V V V V V

T 8 7 5 6 7 5 8 7 6 5 8 5 5 7 6 5 7 8

A 8 7 5 6 7 5 8 7 6 5 8 5 5 7 6 5 7 8

B 8 7 5 6 7 5 8 7 6 5 8 5 5 7 6 5 7 8



Forme 4

18  
Ralenti  
inclus

1 2 1 1 3 2 1 3 1 2 3 2 1 2 1 2

V V V V V V V V V V V V V V

T 7 8 7 7 10 9 8 10 8 10 8 9 10 9 8 7 10 7 8 7 8

A 7 8 7 7 10 9 8 10 8 10 8 9 10 9 8 7 10 7 8 7 8

B 7 8 7 7 10 9 8 10 8 10 8 9 10 9 8 7 10 7 8 7 8



Forme 5

19  
Ralenti  
inclus

1 2 1 1 3 2 1 3 1 2 3 2 1 2 1 2

V V V V V V V V V V V V V V

T 12 10 9 12 10 12 10 9 10 12 12 11 10 12 10 12 9 10 9 10 12

A 12 10 9 12 10 12 10 9 10 12 12 11 10 12 10 12 9 10 9 10 12

B 12 10 9 12 10 12 10 9 10 12 12 11 10 12 10 12 9 10 9 10 12

♪ Chose promise, chose due. La relation gamme accord va devenir encore plus évidente, puisque vous apprenez à construire des phrasés qui mélangent la gamme aux arpèges des accords ou triades mélodiques. Sur la forme I, on commence la gamme normalement mais on passe en triade de DoM sur les quatre dernières croches de la mesure et le début de la mesure suivante. Il en est de même avec les autres formes, mais les arpèges deviennent plus complexes. Notez l'ajout de quelques notes de liaison.

## LES CINQ FORMES EN PHRASÉS SUR Sol Majeur (G6, G6/9, G7M...)

Après avoir travaillé les cinq formes en Do majeur, nous allons les transposer en Sol majeur pour une approche plus pratique sur la guitare.



**Forme 4 (E)**

**TAB**

2—3 2 2—5 4 3—5 3—5—3 5—3 4 5—4—3 2 5—2 3—2—3

**Forme 5 (D)**

**TAB**

7 5 4—7—5—7—5—4—5 7—7—7—6—5—7—5—7 4—5—4—5—7

**Forme 1 (C)**

**TAB**

7—10 7—9—10 9—7—8 7—10—7 8—7—7—8—7 9—7 9—7 9—8—7

**Forme 2 (A)**

**TAB**

10—12 9—10—12—10—9—10 9—12 12—12—10—14—12—10 12—11—12—9—12—9—10

**Forme 3 (G)**

**TAB**

12—14—15 14—12—13—14—12 12—15—14—13—12 15—12—12 14—13—12 14—15—14—15

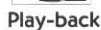
🎵 On retrouve les 5 formes et les 5 positions d'accords transposées en SolM.

La position du Mi est à présent la première et c'est pour cette raison que l'on commence avec la forme 4.

Comme précédemment, jouez l'accord puis la forme correspondante. On note que les phrasés mélangent encore les gammes et les arpèges. Appliquez la technique main droite à ces différents exemples et surveillez les sens de coups de médiator. Au plan harmonique, vous pouvez jouer les 5 formes sur tous les accords majeurs et apparentés (sur le CD l'accord d'accompagnement est un GM6/9).

Avec quelques notes de liaison, nous allons maintenant enchaîner tous ces phrases.

Avec quelques notes de liaison, nous allons maintenant enchaîner tous ces phrases.



FORME 4

**Jouez d'abord les quatre premières mesures, puis apprenez les quatre mesures suivantes avant d'enchaîner le tout et faites la même chose avec les formes suivantes. Surveillez particulièrement les secteurs qui permettent de relier une forme à une autre. Augmentez ensuite progressivement le tempo jusqu'à 100. Vous êtes alors fin prêt pour la suite...**

## LES CINQ FORMES EN PHRASÉS SUR Sol mineur (Gm6, Gm6/9, Gm11, Gm13...)



Forme 4

Musical notation for Forme 4, showing a melodic line in G minor with fingerings and a corresponding guitar tablature (TAB) with fret numbers.

Forme 5

Musical notation for Forme 5, showing a melodic line in G minor with fingerings and a corresponding guitar tablature (TAB) with fret numbers.

Forme 1

Musical notation for Forme 1, showing a melodic line in G minor with fingerings and a corresponding guitar tablature (TAB) with fret numbers.

Forme 2

Musical notation for Forme 2, showing a melodic line in G minor with fingerings and a corresponding guitar tablature (TAB) with fret numbers.

Forme 3

Musical notation for Forme 3, showing a melodic line in G minor with fingerings and a corresponding guitar tablature (TAB) with fret numbers.

🎵 Nous jouons à présent les 5 formes en Solm. Ces phrasés pourront être placés sur tous les accords mineurs et apparentés et comportent des chromatismes ou notes de liaison. Mais on note également l'utilisation des 3 modes mineurs (mineur mélodique ascendant, descendant et harmonique) qui est une caractéristique de la guitare manouche. Autre marque de fabrique du style, les intervalles mélodiques et leur succession qui est subtile. Pour la main droite, vérifiez le sens des coups de médiator qui vous permettent de reproduire l'accentuation comme sur le CD.

## ENCHAÎNEMENT DES PHRASÉS EN Sol mineur

Comme précédemment, enchaînons tous ces phrasés à l'aide de quelques notes de liaison.



Play-back



Play-back  
Ralenti

FORME 4

FORME 5

TAB

2-3-5-6 4-5 3-3-5-3-5-3 5-3 3 5-4-3-2 4-3 6 5-3-5-6 5 5-8 7

FORME 1

TAB

5-8 6-8-6 8-5 7 8 7-6-5 7-5 6-5-6 9-10 10 7-8 7 7-10 8-10-8 9 8 10-8 11-8

FORME 2

TAB

9-7 8 10-9-8-7 10 9-8-10-12 10-12-13 12 10-13 11-10-11 10-13 12-10 11-10 12-11 13-12

FORME 3

TAB

10 13-12-11-10 12-11-10 15 12-13 12-14 12-15 15 12-15-13-15-13-12 15 15-12 14-13-12 13 15-14-15-17

FORME 4

TAB

14-15-17-18 16-17 16-17 15 15-17-15-17-15 17-15 15 17-16-15-14 16-15 17 16-14-15

Il s'agit d'effectuer ici le même travail que lors de l'enchaînement des phrasés en SolM.

On s'intéressera tout particulièrement aux secteurs de liaison entre les formes, que l'on repère facilement car les doigtés sont exclusivement indiqués pour ces passages. Ne vous découragez pas et ne forcez surtout pas.

Des doigtés difficiles à réaliser au terme de plusieurs heures de travail passent souvent sans problème le lendemain.

## LES CINQ FORMES EN PHRASES SUR Sol7 DANS UN CONTEXTE Majeur (G7, G9, G11, G13...)



Forme 4

Musical notation for Forme 4, showing a melodic line in treble clef and a guitar TAB line below it. The melodic line includes fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. The TAB line shows fret numbers (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15) and string numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6).

Forme 5

Musical notation for Forme 5, showing a melodic line in treble clef and a guitar TAB line below it. The melodic line includes fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. The TAB line shows fret numbers (5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15) and string numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6).

Forme 1

Musical notation for Forme 1, showing a melodic line in treble clef and a guitar TAB line below it. The melodic line includes fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. The TAB line shows fret numbers (7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15) and string numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6).

Forme 2

Musical notation for Forme 2, showing a melodic line in treble clef and a guitar TAB line below it. The melodic line includes fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. The TAB line shows fret numbers (10, 11, 12, 13, 14, 15) and string numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6).

Forme 3

Musical notation for Forme 3, showing a melodic line in treble clef and a guitar TAB line below it. The melodic line includes fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. The TAB line shows fret numbers (13, 14, 15) and string numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6).

🎵 Voici à présent les 5 formes sur Sol7 dans un contexte majeur. On pourra donc jouer ces phrases sur tous les accords 7 et apparentés. Continuez à surveiller votre main droite. Mais vous avez bien mérité une petite récréation. Si vous souhaitez prendre un peu de détente et jouer des lignes mélodiques plus simples, je vous conseille de vous rendre en page 64 et de commencer à apprendre les thèmes des standards. Écoutez le CD en page 77 et suivantes...

## ENCHAÎNEMENT DES PHRASÉS SUR Sol7 DANS UN CONTEXTE Majeur

Enchaînons à présent les différents phrasés sur Sol7 dans un contexte majeur en utilisant toujours quelques notes de liaison.



Play-back



Play-back  
Ralenti

Exercise 29: Musical notation and TAB for a phrase on Sol7.

Musical notation: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The phrase consists of several measures with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. Fingering numbers (1-4) are indicated below the notes.

TAB: Shows fret numbers for the guitar. The sequence of frets is: 2-3, 2-5, 3-4-5, 4, 3-6, 3-5-3, 6-3, 4, 5, 4-3, 5-2, 4-2-3-4, 5-6-7, 5-8, 5-6-7.

Exercise 30: Musical notation and TAB for a phrase on Sol7.

Musical notation: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The phrase consists of several measures with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. Fingering numbers (1-4) are indicated below the notes.

TAB: Shows fret numbers for the guitar. The sequence of frets is: 4-7, 6-8, 7-6-5-7-5, 8-6, 7-4, 7-6-5, 8, 5, 8-5-6-7-10, 8-9, 10, 7-8-9, 7-10, 10, 7.

Exercise 31: Musical notation and TAB for a phrase on Sol7.

Musical notation: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The phrase consists of several measures with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. Fingering numbers (1-4) are indicated below the notes.

TAB: Shows fret numbers for the guitar. The sequence of frets is: 10-9-8-10-8-7, 10, 10-7, 9-8-7, 10-8, 10-8-7, 10-13, 10-12-9-10, 9-12, 10, 10-12-13-12-9-12.

Exercise 32: Musical notation and TAB for a phrase on Sol7.

Musical notation: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The phrase consists of several measures with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. Fingering numbers (1-4) are indicated below the notes.

TAB: Shows fret numbers for the guitar. The sequence of frets is: 10-12-10, 12-10, 10, 12-11-10, 9, 12-10, 13-12-10-13-14, 15, 12-13-14, 12-15, 14-13, 12, 12-15, 13-14-15-13-15-13.

Exercise 33: Musical notation and TAB for a phrase on Sol7.

Musical notation: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The phrase consists of several measures with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. Fingering numbers (1-4) are indicated below the notes.

TAB: Shows fret numbers for the guitar. The sequence of frets is: 15-13, 14, 15, 13-15-13-12, 14, 15-12, 14-13-12, 15-13-12, 14-15, 14-17, 15-16-17, 16, 15-18, 15-17-15, 18-15, 16, 17, 16-15, 17-14, 16-14-15.

La septième mineure de l'accord de dominante (Fa sur Sol7) est particulièrement mise en valeur, comme la neuvième majeure (La sur Sol7). La septième majeure reste présente mais elle est cette fois sous forme de chromatisme. Encore une fois, surveillez bien les secteurs de liaison entre les formes pour lesquels les doigts sont toujours indiqués.

# LES CINQ FORMES EN PHRASÉS SUR So17 DANS UN CONTEXTE mineur (G7 +5, G7b9, G7 +5/b9...)



Forme 4

Musical notation for Forme 4, including a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. The notation includes fingerings (1-4, 2-3, etc.) and a tablature (TAB) below with fret numbers (2-3, 2-5, 3-5-6, etc.).

Forme 5

Musical notation for Forme 5, including a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. The notation includes fingerings (1-4, 2-3, etc.) and a tablature (TAB) below with fret numbers (7-5-8, 5-6, 4-7-6, etc.).

Forme 1

Musical notation for Forme 1, including a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. The notation includes fingerings (1-4, 2-3, etc.) and a tablature (TAB) below with fret numbers (7-10, 8-10-11, 9-7-10, etc.).

Forme 2

Musical notation for Forme 2, including a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. The notation includes fingerings (1-4, 2-3, etc.) and a tablature (TAB) below with fret numbers (10-13, 10-11, 9-10-12-13, etc.).

Forme 3

Musical notation for Forme 3, including a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. The notation includes fingerings (1-4, 2-3, etc.) and a tablature (TAB) below with fret numbers (13-14-15, 14-12-15-13-12, 13-12-15, etc.).

Les 5 formes dans un contexte mineur seront jouées sur les accords de type 7/5+, 7b9...

On souligne cette fois la neuvième mineure de l'accord. Certains passages évoquent parfois la musique orientale, du fait des intervalles utilisés et ceci souligne encore la richesse du style manouche. Avec cet exercice, vous devez à nouveau vérifier votre main droite et vos sens de coups de médiator, à basse vitesse, naturellement.

On enchaîne maintenant les différents phrasés sur Sol7 dans un contexte mineur selon les mêmes principes que précédemment.

On enchaîne maintenant les différents phrasés sur Sol7 dans un contexte mineur selon les mêmes principes que précédemment.



33



34

### Play-back



35

Play-back  
Ralenti

N'oubliez surtout pas de les transposer dans toutes les tonalités.

# L'ACCORD DIMINUÉ

Dans le style manouche, nous faisons « ressortir » l'accord diminué (dim ou 7dim) en l'arpégeant tout simplement et en ajoutant parfois des notes de passage, l'accord se répétant à l'identique toutes les trois cases. La symétrie parfaite de l'accord 7dim constitué de trois tierces mineures est importante en improvisation. À titre d'exemple, lorsque l'on joue sur un accord de Fa7dim, on peut improviser en utilisant un arpège de Fa7dim, de Lab7dim, de Si7dim et de Ré7dim. Les exemples 1 et 2 vous permettent d'apprendre l'arpège 7dim dans différentes positions. Repérez-vous à l'aide de la symétrie qui apparaît sur le manche. Tous les plans qui suivent peuvent être placés sur des accords diminués.

36

1) en escalier

**Fdim**

TAB: 1-4 2-5 3-6 4-7 6-9 7-10 13-10 12-9 10-7 9-6 8-5 7-4

37

2) en montée

**C#dim**

TAB: 4-2-5 3-2-5 3-6 9-6 8-5 6-8-5 7 10-8-11 9-8-11 9-12 15-12 14-11 12-14-11 13

38

3) en arpèges à la Django

TAB: 0-3 2-3 6-9 9-12 12-9 9-6 6-3 3-2 3 6-5-6-9 9-8 12-11 12-9 9-8 9 6-5-6-3 2-3

39

4) en boucle avec notes d'approche (entourées)

TAB: 4-2-5 3-(6)-5 3-5 6-3 5-2 (6)-4 5-2 3



5) en montée avec notes d'approche

Tablature for Example 5:

Line 1: 4-2-5-3-6-9-7-8-5-6-8-5-6-7-5-8-6-9-12-9-11-8-9-11-8-9

Line 2: 10-8-11-9-8-11-9-12-15-12-14-11-12-14-11-12-13-11-14-12-11-14-12-15-18-15-17-14-11-17-14-15-16

♪ L'exemple 3 est un fameux plan typique du style du maître Django. À utiliser sans modération! L'exemple 4 est une phrase en boucle que vous pouvez décaler rythmiquement. Enfin le dernier exemple vous permet de parcourir l'ensemble de votre manche en ajoutant des notes d'approche.

# LA GAMME PAR TON

Il s'agit d'une autre formule symétrique assez fréquente qui offre des possibilités intéressantes par substitution. La gamme par ton divise l'octave en six parties égales d'un ton. Pour cette gamme que vous pouvez employer sur les accords 7, 7b5 et 7/5+, les doigtés sont relativement simples car un ton est égal à deux cases sur la guitare et la symétrie de la gamme par ton est évidente sur le manche. Cette gamme se reproduit à l'identique toutes les deux cases. Ainsi, Do par ton est constituée des notes Do, Ré, Mi, Fa#, Sol#, La#. La gamme par ton de Ré comprend les mêmes notes (Ré, Mi, Fa#, Sol#, La#, Si#). Cette symétrie est toujours aussi intéressante que précédemment en improvisation. En effet, on peut jouer Do par ton sur un Do7 ou Ré par ton sur un Ré7. Mais il est également possible de jouer Do par ton sur un Ré7 puisqu'elle est égale à la gamme de Ré par ton. C'est d'ailleurs tout aussi habile puisque Do par ton part de la 7ème de l'accord de Ré7...



Tablature for Example 41:

Line 1: 3-5-7-4-6-8-5-7-9-6-8-10-8-10-12-9-11-9-12-10-8-10-8-6-9-7-5-8-6-4-7-5


Line 2: 3-5-7-4-6-3-5-7-5-3-6-4-6-4-7-5-3-6-4-7-5-3-5-7-5


♪ Voici deux positions pour exécuter la gamme par ton. La première représente parfaitement la symétrie évoquée précédemment. La deuxième est complémentaire et propose d'autres chemins pour jouer la gamme. Cette gamme peut être un peu déroutante à la première écoute mais permet de composer des phrases originales.

# DIFFÉRENTES PHRASES

Voici quelques exemples de modification des phrases qui permettent de faire évoluer le jeu.  
Je vous donne des exemples sur la forme 4. Composez à votre tour des phrases sur les autres formes.

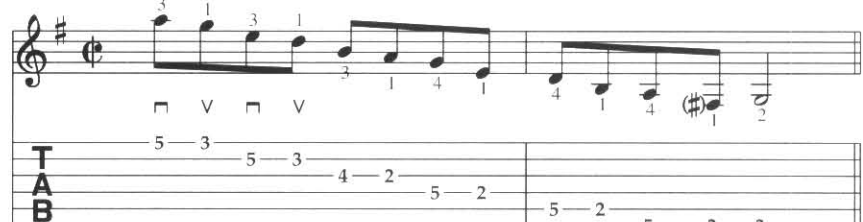
- **Sol sur la forme 4:** tout en restant sur votre position, vous pouvez créer des phrases différentes (laissez votre oreille vous guider). En voici un exemple.

 **G FORME 4**




- **Toujours Sol sur la forme 4:** ici, une petite particularité: nous remontons des cordes aiguës vers les cordes graves. La phrase est exclusivement basée sur des allers-retours puisque nous jouons deux notes par corde.

**G**




- **Même principe** que précédemment cette fois sur Sol 7 (forme 4).

**G7**




- **Même principe** que précédemment cette fois sur La m (forme 4).

**Am**



- Voici l'exemple d'une phrase que vous pouvez faire tourner en boucle. C'est excellent pour travailler la technique, pour lancer un solo ou à l'intérieur d'une improvisation.

**en boucle**



- Voici l'exemple d'une phrase sur **Mi 7** en mouvement conjoint (c'est-à-dire que les notes se suivent) du grave à l'aigu et de l'aigu au grave. Dans le cas présent nous effectuons une gamme en **La m.**

**E7 FORME 1**

- Dans cet exemple, une phrase en **La m** sur la forme 2 en mouvement conjoint est précédée d'une appoggiature, très employée dans le style.

**Am**

- Il s'agit toujours d'un exemple sur **Lam** mais cette fois en forme 4 : on note l'entrée de la phrase sur un triolet en mouvement descendant, où toutes les notes sont attaquées. Encore une autre technique très employée dans le style.

**avec triolet**

- Voici une phrase en **Sol 7** résolue sur **Do** : toujours un triolet en entrée et on a à présent un mouvement ascendant.

**G7 → C**

- Sur cet exemple en **Sol**, nous combinons plusieurs positions et le jeu en diagonale est complètement dans l'esprit de Django.

**G7M**

# CYCLES DE QUARTES

Jusqu'à présent nous avons joué des phrases sur un seul accord.

Il est temps d'apprendre à suivre les enchaînements d'accords en solo et on commence avec les cycles de quartes.

Dans les thèmes de jazz traditionnels, on emploie souvent les enchaînements d'accords de 7ème qui se suivent de quarte en quarte.

Exemple: *Sweet Georgia Brown*: Mi7 > 4te: La7 > 4te: Ré7 > 4te: Sol

Il est donc très important de posséder les enchaînements de phrases sur ces suites d'accords.



44

● Voici un premier exemple en croches sur un enchaînement de la forme 4 vers la forme 2. Sur chaque accord, on place l'arpège correspondant. Ici il s'agit de l'arpège de l'accord 7ème dominante auquel on ajoute la 9ème M en forme d'appoggiature sur le triolet du premier temps.

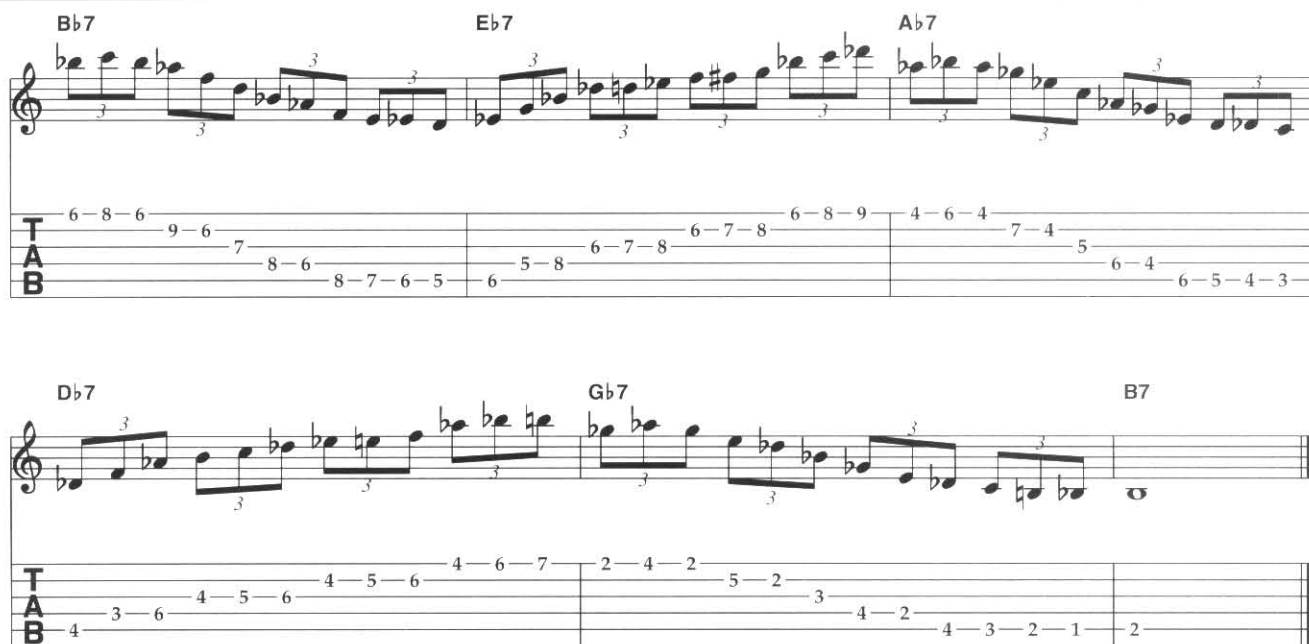
Example 44: A sequence of dominant 7th chords (E7, A7, D7, G7, C7, F7, Bb7, Eb7, Ab7, Db7, Gb7, B7) with corresponding guitar tabs and rhythmic notation. The notation includes a triplet of eighth notes on the first beat of each measure.



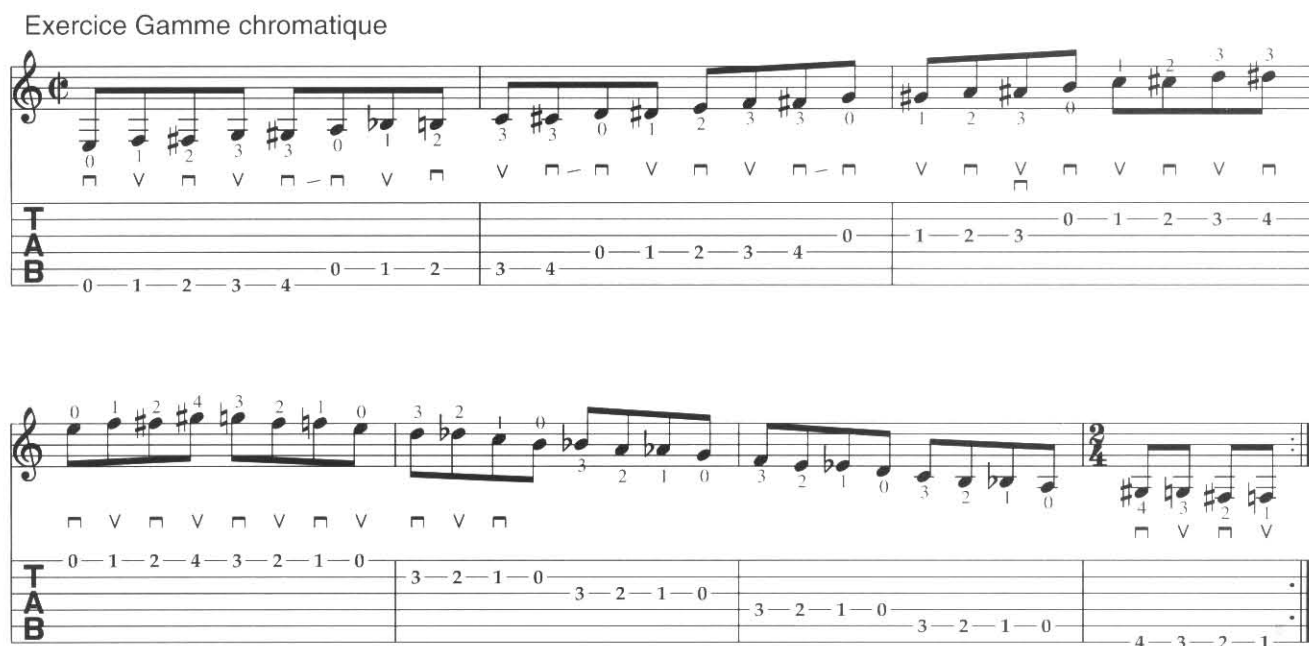
45

● Un second exemple, cette fois en triolets, toujours de la forme 4 vers la forme 2. On joue presque les mêmes phrases que précédemment mais on ajoute des chromatismes. On note qu'il est simple de suivre les harmonies en ciblant ainsi les accords. Un excellent moyen pour sonner toujours juste sans prendre de risques. Commencez à un tempo de 60 pour éviter, au moins dans un premier temps, la haute voltige du CD...

Example 45: A sequence of dominant 7th chords (E7, A7, D7, G7, C7, F7) with corresponding guitar tabs and rhythmic notation. The notation includes a triplet of eighth notes on the first beat of each measure.



Cet exercice (retour brisé) est un bon moyen pour apprendre la gamme chromatique. Jouez cette gamme avec les cordes à vide en première position. Cela vous servira dans vos improvisations et constitue un très bon exercice pour vous délier les doigts.



33

# LE II-V-I

## LE II - V - I Majeur

Cette suite d'accords est une cadence incontournable dans le jazz. Je vous propose de jouer le II - V - I, c'est-à-dire de suivre les accords à partir d'un mélange de gammes et d'arpèges sur les cinq formes en Sol majeur. Vos oreilles et vos doigts vont commencer à connaître le chemin...

On joue d'abord le II - V - I majeur, c'est-à-dire sur une séquence de la gamme majeure (IIm7 - V7 - IM6 soit Lam7 - Ré7 - SolM6 en SolM).



Commencez par travailler chaque plan à basse vitesse en surveillant bien votre main droite et les sens de coups de médiator. Profitez-en aussi pour faire une analyse mélodique visuelle, en recherchant les secteurs construits sur la gamme et les secteurs basés sur les triades ou les tétrades qui sont régulièrement présentes. Lorsque vous avez repéré et identifié ces dernières, comparez-les au chiffage des accords qui figurent au-dessus de la portée.

Am7 D7 G(6 7M)

FORME 3 FORME 1 FORME 4

TAB

Am7 D7 G

FORME 4 FORME 2 FORME 5

TAB

Am7 D7 G

FORME 5 FORME 3 FORME 1

TAB

Am7 D7 G

FORME 1 FORME 4 FORME 2

TAB

Am7 D7 G

FORME 2 FORME 5 FORME 3

TAB

## LE II - V - I mineur

Nous allons à présent effectuer le même travail que précédemment sur un II - V - I en mineur.

Le jeu se décline toujours dans les cinq formes mais en Sol mineur cette fois.

On joue maintenant le II - V - I mineur, c'est-à-dire sur une séquence de la gamme mineure (IIIm7b5 - V7b9 - Im6 soit Lam7b5 - Ré7b9 - Solm6 en Solm).

Am7(b5) D7(b9) Gm6

FORME 3 FORME 1 FORME 4

TAB

Am7(b5) D7(b9) Gm6

FORME 4 FORME 2 FORME 5

TAB

Am7(b5) D7(b9) Gm6

FORME 5 FORME 3 FORME 1

TAB

Am7(b5) D7(b9) Gm6

FORME 1 FORME 4 FORME 2

TAB

Am7(b5) D7(b9) Gm6

FORME 2 FORME 5 FORME 3

TAB



🎵 **Mêmes conseils techniques** que pour le II - V - I Majeur. Ces séquences harmoniques doivent être parfaitement connues et maîtrisées pour aborder en toute tranquillité les cadences et solos qui seront prochainement au menu.



The image shows a musical score for a guitar solo. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff with various fingerings and bends indicated. Below the staff, there are tablature lines for the guitar, showing fret numbers and bends. The solo is marked with a 'V' symbol and a 'TAB' label.

**Tablature:**

7 6-9 7 6-9 7-10 13-10 12-9 10 12-9 12 9-10-11 9-12 10 9-12 15-12 13 15 12 15-12-13-14

[illegible]

## EXERCICES SUR La7 (CORDES À VIDE)

On continue avec des plans sur l'accord de La7 qui proposent une autre utilisation des cordes à vide (exemple 1) et une phrase redoutable sans cordes à vide, du meilleur effet (exemple 2).

- **Encore un doigté indispensable** à connaître dans le style, avec une phrase qui débute en première position sur les cordes à vide et se développe toujours à l'aide de l'arpège diminué.



Example 1: Musical notation and guitar tablature for a phrase on the La7 chord using open strings.

Example 2: Musical notation and guitar tablature for a phrase on the La7 chord using open strings.

Example 3: Musical notation and guitar tablature for a phrase on the La7 chord using open strings.

Example 4: Musical notation and guitar tablature for a phrase on the La7 chord using open strings.

- **L'arpège à la Django**: une marque de fabrique du maître à utiliser cette fois sur l'accord de A7.

On remarque l'arpège de La5+ que l'on décale toutes les deux cases, une autre façon de jouer la gamme par ton...

A utiliser sans modération et à placer également sur les accords La5+ ou La7/5+.



Example 5: Musical notation and guitar tablature for a phrase on the A7 chord using the Django arpeggio.

# CADENCES ET SOLOS

Vous avez appris à jouer sur des enchaînements d'accords courants, mais dont le type ou le nombre était limité. On aborde maintenant des cycles plus longs de 16 mesures qui comptent parfois sept ou huit accords. Ces cycles harmoniques ou cadences sont des standards. Chaque exemple en majeur est suivi d'un second exemple dans la tonalité relative mineure. On évolue de 4 dièses à la clé à quatre bémols à la clé. Vous allez appliquer tout ce que vous avez appris depuis le début et transposer dans les tonalités les plus courantes.

## CADENCE EN Do



53  
Play-back  
inclus

**C6/9** FORME 2      **FORME 3**      **Dm7** FORME 2

TAB: 2-3 2-5 5 3-7 5-7-5 8-5 5 7-5-6 7 7-5-8-6-5-6 5 8-8

**G7(9)** FORME 1      **C6/9** FORME 4

TAB: 8-10-8-7-10 10-7 9-8 7 10-9-8 10-8-7-10 8-10-8-7-8 7-7-10 9 8-8

**Em7** FORME 2      **D#dim** ARPÈGE      **Dm7** FORME 2      FORME 4

TAB: 7-10 9 7-9 8 7-10 11-8 10-7 8 10-7 9 5-7-8 7 7-9-10 10 10-12-13-12-10

**G13** FORME 4      **C6/9** FORME 2      FORME 3

TAB: 2-3 2-5 3-4-5 4 3-6 3-5-3 6-3 4 5 3 5-3-7 5 5-5-8 8

On commence avec une cadence en DoM. Analysez les formes utilisées, retrouvez les triades et autres arpèges plus complexes. À titre d'exemple, vous jouez un arpège de CM7 qui inclut également la 6<sup>te</sup>M dans les mesures 1 et 2, un arpège de Em7 en mesure 9 puis un arpège de D#7dim en mesure 10... Apprenez ce solo par séquences de quatre mesures avant d'enchaîner le tout. Le tempo est à 100 et reste donc modéré.

## CADENCE EN La mineur



Play-back  
inclus

**Am6**  
FORME 4

**Dm6**  
FORME 4

TAB

**E7**  
FORME 4

**Am6**  
FORME 2 FORME 3

TAB

**Dm7**  
FORME 2

**G7**  
FORME 4

**C7M**  
FORME 2

**F7M**  
FORME 1

TAB

**Bm7(b5)**  
FORME 3

**E7**  
FORME 1

**Am**  
FORME 4

TAB

🎵 On passe en Lam, relative de DoM. Le phrasé est tout à fait dans l'esprit de l'exemple précédent, notamment au plan rythmique mais la couleur est à présent bien mineure. Pour le tempo, on est à 112 et je vous conseille de commencer à 100 ou à une vitesse inférieure si l'exemple précédent n'est pas complètement assimilé. Encore une fois, apprenez par séquences de 4 mesures.

## CADENCE EN Sol



**G6**  
FORME 5

**E $\flat$ 9**  
FORME 2

**TAB**

5 4-7-5-7-5-4-5 7-7 7-6-5 7-5 7 6-8-6 8-6 6 8-7-6 5

**Am7**  
FORME 4

**D9**  
FORME 1

**G6**  
FORME 4

**D9**  
FORME 2

**TAB**

5-7-5 7-5 5 7-6-5 4 6-5 5-4-3-2-5 3-5-3-2-3 2 2-5 4 3-5-6-7 5

**G6**  
FORME 1

**E7**  
FORME 1

**Si.**

**TAB**

10-7 8 6-7 8 7-10 9-10-7 8 7-8 7-10 7-8-7 9-6 7 9-6 8 7 6-9 7 6 4

**Am7**  
FORME 4

**D9**  
FORME 2

**G6**  
FORME 1

**G6/9**

**Si.**

**TAB**

Si. 8-5 7-5 5 7-5 4-7 5-7-8 7 5-10 7 8 7-8-7 9-7 9-7 9-8-7 10 9 9 10

🎵 Voici une autre tonalité bien connue puisque nous sommes en Sol $\sharp$ .  
On retrouve les 5 formes et leurs mélanges de gammes et d'arpèges. Vous reconnaîtrez encore ici des plans que vous avez appris précédemment mais ils sont à présent enchaînés en fonction de la grille.  
Le tempo étant à 116, appliquez les mêmes dispositions que dans l'exemple en Lam.

## CADENCE EN Mi mineur



Play-back  
inclus

**Em6**

FORME 4      FORME 5      FORME 2      FORME 3      FORME 4

**TAB**

0-2-3	2-4-5	4-5-8	7-10-7	8-7-9	9-10-9-8-7-9-10	9-11-12	12-14-15-11
-------	-------	-------	--------	-------	-----------------	---------	-------------

**Am6**

FORME 4      FORME 5

**TAB**

14-12	14-12	12-14-13-12	11-14	12-12	5-7-8	7-9-10	9-10
-------	-------	-------------	-------	-------	-------	--------	------

**B7**

FORME 4

**TAB**

8-10-8-7	10-8-7-10-8	7-9-8	10-9-7	10-9	7-9-7-6	8-7-6-5-8	6-9	7-10	8
----------	-------------	-------	--------	------	---------	-----------	-----	------	---

**C7**      **B7**      **Em6**

FORME 4      FORME 4      FORME 2      FORME 3

**TAB**

10-8	11-8	9-10-7-8	9-8	7-10	8-7	10-8	7-8-7	9-10-9-8	7-9-10	9-11-12	12
------	------	----------	-----	------	-----	------	-------	----------	--------	---------	----

🎵 On est maintenant en Mim, relative de SolM. Commencez le travail à 90 sur cet exemple pour passer progressivement à 120, vitesse du CD. La descente sur le Si7 est assez redoutable, de même que les 4 dernières mesures où l'on n'a pas le temps de traîner. Lorsque vous jouez seul, vous entendez les harmonies qui sont clairement suggérées par la ligne mélodique.

## CADENCE EN RÉ



Play-back  
inclus

**D 6/9**  
FORME 2

FORME 3

TAB

FORME 4

**A7**  
FORME 2

TAB

FORME 5

FORME 4

TAB

**D 6/9**  
FORME 2

TAB

🎵 Cette fois, c'est un peu plus simple car les accords sont beaucoup moins nombreux et les changements moins fréquents. On est en RéM et le tempo est revenu à Il6, ce qui arrange bien les choses. Décomposez les phrases les plus longues en plusieurs parties pour les apprendre plus facilement.

## CADENCE EN Si mineur



58  
Play-back  
inclus

**Bm7**  
FORME 4

**E9**  
FORME 1

**TAB**

**G 6/9**  
FORME 5

**F#7**  
FORME 4

**Bm7**  
FORME 2

**F#7**  
FORME 4

**TAB**

**Bm7**  
FORME 4

**E9**  
FORME 4

**TAB**

**G 6/9**  
FORME 2

**F#7**  
FORME 2

**Bm7**  
FORME 4

**TAB**

🎵 C'est le tour de Sim, relative de RéM. La grille comprend des accords m7, 7/9, 6/9, en bref des harmonies que vous connaissez bien. Vous allez être content car vous jouez à 94! Mais ne criez pas trop vite victoire car les phrases sont ici beaucoup plus longues que dans les exemples précédents et un travail de décomposition s'impose à nouveau.

## CADENCE EN La



Play-back  
inclus

**A6**  
FORME 4

**TAB**

**A7**  
FORME 4

**TAB**

**D**  
FORME 1

**TAB**

**D**  
FORME 2

**TAB**

**D#dim**

**TAB**

**A6**  
FORME 5

**TAB**

**F#7**  
FORME 1

**TAB**

**B7**  
FORME 4

**TAB**

**E7**  
FORME 2

**TAB**

**A6**  
FORME 4

**TAB**

🎵 On passe en LaM pour un solo plus rapide (II2) dont les différentes phrases sont toutefois plus courtes que précédemment.  
Attention aux huit dernières mesures qui comptent chacune un accord. Il va donc falloir suivre et vous devrez encore effectuer un travail de décomposition sur ce passage.

## CADENCE EN Fa# mineur



Play-back  
inclus

**F#m**  
FORME 1      FORME 2      FORME 3

**TAB**

9	7	6	11	10	9	10	9	10	11	11	12	11	12	11	9	11	12	11	13	14	14	14
---	---	---	----	----	---	----	---	----	----	----	----	----	----	----	---	----	----	----	----	----	----	----

**F#7**      FORME 1 (arp. dim)      FORME 3 (arp. dim)      **Bm**      FORME 5

**TAB**

9	8	11	9	9	11	9	12	15	12	14	11	13	14	11	12	9	11	9	8	9	12	11	12	10	14
---	---	----	---	---	----	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	---	----	---	---	---	----	----	----	----	----

**G 6/9**      FORME 2      **F#m**      FORME 2

**TAB**

9	10	9	12	12	10	12	14	10	12	12	11	12	9	10	9	11	12	11	9	10	9	14	9	10	9	11
---	----	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	---	----	---	----	----	----	---	----	---	----	---	----	---	----

**G#7**      FORME 1      **C#7**      FORME 4      **F#m**      FORME 2      FORME 3      **F#m6**

**TAB**

10	8	11	10	9	11	8	9	10	9	12	10	9	12	10	9	11	11	12	11	9	11	12	11	13	14	14	14	14	13
----	---	----	----	---	----	---	---	----	---	----	----	---	----	----	---	----	----	----	----	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----

♫ Fa#m est la tonalité relative de LaM.

Le tempo ne change pas par rapport à l'exemple précédent et les difficultés sont moindres car les arpèges sont ici particulièrement évidents.

Profitez-en pour vérifier la main droite et les sens de coups de médiator.

## CADENCE EN Mi



Play-back  
inclus

**E9M**  
FORME 5      FORME 1      FORME 2      FORME 1

TAB

**Am6** FORME 4      **E9M** FORME 1      **D6/9** FORME 2      FORME 3

TAB

FORME 4      **E6/9** FORME 3      FORME 4

TAB

**F#m7** FORME 2

TAB

**Am6** FORME 1      **E9M** FORME 4      FORME 3

TAB

🎵 Cette cadence en MiM est originale et il suffit d'écouter le CD pour s'en rendre compte. Ce type de progression n'avait pas été étudié jusqu'à présent et il y a ici pas mal de travail en perspective... Le tempo est à 100, ce qui n'est pas insurmontable et les changements harmoniques sont moins fréquents que dans certains exemples mais le phrasé est très continu et on enchaîne sans arrêt.

## CADENCE EN Do# mineur



Play-back  
inclus

**C#m**  
FORME 2

**A6/9**  
FORME 4

**TAB**

**G#7**  
FORME 4

**C#m**  
FORME 2

**FORME 3**

**FORME 4**

**TAB**

**A6/9**  
FORME 5

**FORME 4**

**C#m**  
FORME 2

**TAB**

**G#7**  
FORME 4

**C#m**  
FORME 2

**FORME 3**

**TAB**

♫ On est à présent en Do#m, tonalité relative de MiM. Vous allez pouvoir vous accrocher et vous préparer pour l'exercice de la page 56. On joue à l40 et il sera préférable de commencer à 80 puis d'augmenter progressivement la vitesse. Le jeu étant très dense et ne comptant pratiquement pas de silences, je vous conseille de découper ce solo en séquences de quatre mesures pour une étude plus facile.

## CADENCE EN Fa



63  
Play-back  
inclus

**F**  
FORME 1

**D7**  
(FORME 1) arp. dim

**TAB**

**G7**  
FORME 4

**C7**  
FORME 2

**F**  
FORME 4

**C7**  
FORME 2 (arp. dim)

**TAB**

**F**  
FORME 5

**FORME 1**

**G#dim**  
arp. dim

**TAB**

**Gm7**  
FORME 5

**C7**  
FORME 4

**F**  
FORME 2

**TAB**

Et on est maintenant en FaM. Le tempo est à 120 et la cadence est en quelque sorte symétrique, avec deux accords dans les quatre premières mesures, quatre accords dans les mesures 5 à 8 puis de nouveau deux accords (mesures 9 à 12) et encore quatre accords pour les quatre dernières mesures. Notez les enchaînements de quarte en accords de 7ème (mesures 3 à 7). Même travail de décomposition que précédemment.

## CADENCE EN Ré mineur



Play-back  
inclus

**Dm** FORME 2      **A7** FORME 4      **Dm** FORME 2

TAB: 5-5-8-7-6-5-8-6-7-7-8-5-5-8-7-6-5

**D7** FORME 2      **Gm6** FORME 5

TAB: 6-7-7-8-5-5-7-7-7-5-8-6-8-6-8-5-7-8-7-6-5-7-5-6

**E♭** FORME 2      **Dm** FORME 2

TAB: 6-5-8-8-6-10-8-6-8-7-8-7-6-5-8-7-6-5-8-7-6-5-10-5-6-7

**E7** FORME 1      **A7** FORME 4 (arp. dim)      **Dm** FORME 2

TAB: 7-6-9-6-7-8-9-6-8-5-6-8-5-7-6-5-8-7-6-5-10-10-10-9

♪ Voici une valse en Ré<sup>m</sup>, tonalité relative de Fa<sup>m</sup>. Le tempo est à 138 mais rassurez-vous car on est en 3/4 (habituellement nous jouons en 2/2) et vous allez avoir l'impression d'être une véritable tortue... Profitez-en pour analyser les formes utilisées, retrouvez les triades et autres arpèges plus complexes comme vous l'avez fait au début de cette section.

## CADENCE EN Si bémol



**B $\flat$ 6/9** **FORME 4** **Cm7** **FORME 3** **F9** **FORME 2**

**TAB**

8-7-6-8-6 8 7-8-7-6-5 8-5 8 6-5-8-5-6-7 5 8-8-6

**Cm7** **FORME 3** **F9** **FORME 1** **D7** **FORME 3**

**TAB**

5-7-8 8 5-7-6-8-6 5 8 8-5 7 5-8 8 8-6-8-6-5 8-7-7 8-7 10-8-7 10-9-7

**G13** **FORME 1** **C9** **FORME 5** **Sl.**

**TAB**

7-10 10 10-9-8-7 10-8 10-7 9-8-7 Sl. 12 11 10-13-11-13-11 8-10-8 11-8 8-10

**Cm7** **FORME 4** **F9** **FORME 1 (arp. dim)** **B $\flat$ 6/9** **FORME 5**

**TAB**

8-10-8 11-8 8 10-9-8 7 10-9-7-8 7-10 8 7-8-9-10 7-8-9-10 11

🎵 Retour au 2/2 et au tempo II2 pour cette cadence en SibM.

On retrouve ici des enchaînements d'accords de type I - II - V (mesures I à 4) ou de type II - V - III (un dérivé de la formule classique en mesures 5 à 8), ou encore un bon vieux II - V - I dans les quatre dernières mesures. Travaillez par séquences de quatre mesures avant d'enchaîner le tout.

## CADENCE EN Sol mineur



Play-back  
inclus

Gm7 C9 Gm7

FORME 3 FORME 4 FORME 2 FORME 5

TAB

0 3 2 1 0 3 1 0 2 5 3 3 3 5 6 8 6 8 6 8 6 7 8 7 6 5 8 5 6

C9 Eb7 D7 Gm D7

FORME 2 FORME 4 FORME 2 FORME 3

TAB

5 6 6 5 8 6 6 8 10 11 10 13 10 11 12 10 12 10 12 13 12 12 15 15 14 7 7 7

FORME 1 Gm7 1/2 C9 FORME 4 Gm7 C9

TAB

9 9 8 8 10 8 7 8 10 8 11 8 9 10 8 10 7 9 7 8

Eb7 D7 Gm Cm6 Gm6

TAB

6 8 6 5 6 5 8 8 7 8 7 8 7 10 8 7 9 10 8 7 8 7 10 8 7 10 8

🎵 On passe en Solm, relative de SibM,  
une tonalité qui est celle de vos débuts et que vous connaissez donc parfaitement.  
Il s'agit d'un solo très mélodique et proche d'un thème. Le tempo est à 96, les silences ou tenues  
ponctuent régulièrement le phrasé et vous ne devriez pas rencontrer de problèmes.

## CADENCE EN Mi bémol



Play-back  
inclus

**E $\flat$ 6/9**  
FORME 2

**FORME 3**

**FORME 2**

TAB

6-8 5-8-6-5-6 5-8 8 6-10-8-10-8 11-8 8 10 8-10-6 8-5-6

**Fm7**  
FORME 3

TAB

8-10-11 10-10-12-13 13 15-11 13 12 13-10 11-10 11 10-13 12-13 13 11-13 15

**B $\flat$ 7**  
FORME 2

**E $\flat$ 6/9**  
FORME 4

**Cm7**

**FORME 5**

TAB

15-14-13-12-15 13-15-13 15-13 13 15-14-13-12 14-13 14 13-11-10-13 11-13-11-10-11 10 10-13 12 11-13 11-13

**Fm7**  
FORME 2

**B $\flat$ 7**  
FORME 4

**E $\flat$ 6/9**

TAB

11-8 9 10-9 8-9-8 6-7 9-7 7 7-6 9 6-7-8

🎵 La tonalité de Mi $\flat$ M n'est pas évidente pour les guitaristes mais les fameuses 5 formes simplifient bien les choses, d'autant que les harmonies et leurs enchaînements sont ici classiques et le tempo modéré (100). Effectuez encore l'analyse mélodique pour vous familiariser avec la tonalité.

## CADENCE EN Do mineur



Play-back  
inclus

**Cm**  
FORME 2      FORME 3      FORME 4

**TAB**

3-5-6	5-7-8	8-10-11-7-10-8	11-8
		8-10-9-8	8

**C7**      **Fm**  
FORME 4      FORME 2      FORME 3      FORME 4

**TAB**

8-9	7-10	8-10-11-9	8-11-9-8
		11-8	9
		10-8	11-10-9-8-9-11
			10-8-9

**Dm7(b5)**      **G7**      **Cm**  
FORME 5      FORME 3 (arp. dim)      FORME 5

**TAB**

15-16-13	15-13	15-16	13-15-12
			13-15-12
			14-12
			13-12
			13-10

**D7**      **G7**      **Cm**  
FORME 4 (arp. dim)      FORME 2 (arp. dim)      FORME 4      FORME 5

**TAB**

9-12	10-13	11-10	12-9
			11-10
			10-8
			10-13
			12-13

🎵 Nous sommes en Dom, tonalité relative de MibM et ça « tricote » à nouveau sérieusement.  
On joue en effet à l'20 et on enchaîne sans interruption à partir de la mesure 5.  
Côté accords, on retrouve les harmonies classiques du mode mineur.  
Je vous conseille encore une fois un travail de décomposition.

## CADENCE EN La bémol



Play-back  
inclus

**A $\flat$**   
FORME 4                      FORME 5                      FORME 1

**TAB**

3-4	3-6	6-5	4-6	8-6	8-5	6-5	6-8	4-8	6-10	8-9	11-8	9-8	10
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	------	-----	------	-----	----

**C7**  
FORME 4                      arp. dim

**TAB**

8	7-10	8-11	9	8-11	9-8	11-8	9	10-8	10	7-10	8-11	9-12	11-14	12-14	11-12	14
---	------	------	---	------	-----	------	---	------	----	------	------	------	-------	-------	-------	----

**F9**  
FORME 4                      **B $\flat$ 7**

**TAB**

13-15-13	16-13	14-13-12	13	Sl.	15-12-10	10-11-12	10-13	13-11	12	13-11-10-11-10	13	6-9
----------	-------	----------	----	-----	----------	----------	-------	-------	----	----------------	----	-----

**B $\flat$ m7**  
FORME 4                      **E $\flat$ 9**  
FORME 1                      **A $\flat$ 6/9**  
FORME 4                      FORME 5                      FORME 1

**TAB**

8-6	9-6	6	8-7-6	5	7-6	6-5-4-3-6	4-6-4-3-4-8	6	6-10	8	9	8-11	11	11	10	10
-----	-----	---	-------	---	-----	-----------	-------------	---	------	---	---	------	----	----	----	----

🎵 Dernière tonalité majeure de la série,  
LabM n'est pas une tonalité difficile car il suffit de décaler les 5 formes en SolM d'un demi-ton pour jouer en Lab.  
Le tempo est à 104 et vous devriez donc pouvoir vous reposer  
un peu en attendant le solo de la page 57...

## CADENCE EN Fa mineur



**Fm**  
FORME 2

FORME 3

FORME 4

**TAB**

8-10-11 10 8-11-9 8-9 8-11-10-8 11-9 8 10-9 11-10-8 11-10 8-10-11 10 10-12-13 13

FORME 2

**TAB**

13-15-16-12-15-13 15-13 13 15-14-13-12-15 13 13-15-16 10-8 9 10-7

**Bbm**  
FORME 4

FORME 5

**TAB**

6-8-6 8-6 6 8-7-6 5 7-6 9-8-7-6-8 9 8 8-10-11 10 11 9 13-9 11 10 11-8 8 9

**C7**  
FORME 4

**Fm**  
FORME 2

FORME 3

**TAB**

8 7-10 8-11 9 8-11 9-8 11-9-8 10-9 11 10-8 11-10-8-10-11 10 10-12-13 13 13 13 13 15 17

🎵 Nous sommes en Fam,  
relative de LabM et c'est notre dernière cadence. Le tempo étant à 120,  
effectuez le même travail de décomposition que d'habitude. Les harmonies sont très simples  
et correspondent aux trois accords générateurs de la gamme mineure harmonique.

# THÈME ET SOLO EN SOL M

- Un petit challenge à présent: exécutez ce thème en Sol majeur et son chorus à la vitesse du play-back. À vous de jouer...



G 6/9  
FORME 1

TAB

8 7 10 7 7 6 7 6 7 8 7

TAB

8 9 7 9 8 9 7 8 7 10 7 8 7 8 7 10 6 7 8

Am6 FORME 1      D9 FORME 4      Am6 FORME 2      D9 FORME 3

TAB

10 9 12 9 13 12 13 12 13 14 14

Am6 FORME 4      D9 FORME 2      G 6/9 FORME 5      D9 FORME 1

TAB

6 7 5 7 5 7 5 7 5 7 5 7 5 7 4 5 5 4 3

♫ Si vous avez déjà écouté le CD, le challenge dont nous parlions plus haut est clair et sans équivoque. Mais cet exemple revisité à 80, soit près de la moitié de la vitesse du CD (140), sera beaucoup plus évident. De plus, le thème est relativement simple, en forme de question-réponse.

La question est aérée et ne pose aucun problème.

La réponse est plus dense et vous pouvez ainsi vous préparer pour le solo car cette phrase ne dure que deux mesures.

**G 6/9**

FORME 4

FORME 5

TAB

2-3 2 2-5 4 3-5 3-5-3 5-3 4 5-4-3 2 5-2 3-2-3-7 5 4-7-5-7-5-4-5 7-7

FORME 4

FORME 5

FORME 1

TAB

7-6-5-3 5-3 4 5 4-3-2 5-2 3-2-3 2-5 4-5 4-7 7-8 7-10-7 8 7

**Am6** **D9** **Am6** **D9**

FORME 3

FORME 2

FORME 4

FORME 3

TAB

0-2-3 2 2-4-5 5 5-4-5-7-5-7-5 7-5 5 7-6-5-4-7 5 5-7-8-10-8-10-8 10-7

**Am6** **D9** **G 6/9**

FORME 5

FORME 3

FORME 4

FORME 3

**COCH**

TAB

9 10-9-8-7 9-7-9 7-10 9-11 10-13 12-14 12-14-12 15-12 12 14-12-13 14 12 12-15 15 15 15 14 14

🎵 L'écoute du CD peut paraître terrifiante au premier abord mais ne vous inquiétez pas outre mesure car au bout du compte, vous connaissez déjà ces plans qui sont très proches de ceux que vous avez appris avec les 5 formes en SolM. La principale différence est celle du tempo. 100 à vos débuts et 140 à présent!

En principe, les différents exercices de la méthode doivent vous permettre de jouer ce solo.

Si ce n'est pas le cas, car il faut souvent deux voire trois ans pour passer de 100 à 140 (en restant fluide, bien entendu), commencez à 90 puis augmentez progressivement la vitesse.

# LES CHORDS MELODY

Les chords melody sont littéralement des mélodies que l'on joue en accords, ce qui revient à harmoniser la plupart des notes de la mélodie en ne s'occupant plus exclusivement des temps forts, comme dans une harmonisation classique.

Pour exécuter les mélodies en accords, il est nécessaire de connaître les *Drops*. Les Drops permettent d'obtenir de nombreuses positions d'accords par un procédé très simple. Le Drop en traduction française correspond à la transposition d'une voix à l'octave inférieure. En harmonie, la première voix d'un accord est la note la plus aiguë. Nous allons illustrer cette notion à partir d'un exemple d'accord de quatre sons à l'état fondamental.

**Soit un accord M6 = Fond + 3ceM + 5teJ + 6teM**

**Exemple: DoM6 = Do Mi Sol La.**

Pour DoM6, Do est la quatrième voix, Mi la troisième, Sol la deuxième et La la première. Nous allons effectuer un DoM6

Drop 2: la deuxième voix étant le Sol nous transposons cette note à l'octave inférieure. Le Sol devient la quatrième voix, le Do la troisième, le Mi la deuxième et le La, la première. On obtient Sol - Do - Mi - La. Pour effectuer un DoM6 Drop 3, on transpose Mi la deuxième voix à l'octave inférieure. Le Mi devient la quatrième voix, le Do la troisième, le Sol la deuxième et le La, la première. On obtient Mi - Do - Sol - La.

Les Drops peuvent être pratiqués sur un accord à l'état fondamental ou à l'état de renversement. On peut ainsi de créer de nombreuses positions d'accords dont les dispositions permettent d'harmoniser facilement chaque temps d'une mélodie.

## DROPS 2 ET 3 EN Do Majeur 6ème

### ● Voici plusieurs Drops 2.

Sur la première ligne de diagrammes, on trouve en première position le Drop 2 de CM6. Le second Drop est toujours un Drop 2 mais c'est celui du premier renversement de CM6 (CM6/E) qui a été créé selon les mêmes principes que précédemment. Les deux Drops suivants sont respectivement des Drops 2 du deuxième et du troisième renversement de CM6 (CM6/G et CM6/A). La seconde ligne de diagrammes propose les mêmes Drops mais on les joue à présent sur les quatre cordes aiguës.

### ● On retrouve les mêmes principes que précédemment appliqués aux Drops 3.

On peut également considérer que les 2ème, 3ème et 4ème Drops sont des renversements du premier de la liste. On applique également les Drops aux accords de 7ème et plus généralement à tous les types d'accords. Contentez-vous d'abord des accords de 4 sons...

CM6 Drop 2			
1 <sup>er</sup>	2 <sup>e</sup>	3 <sup>e</sup>	4 <sup>e</sup>

CM6 Drop 3			
1 <sup>er</sup>	2 <sup>e</sup>	3 <sup>e</sup>	4 <sup>e</sup>

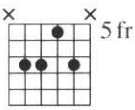
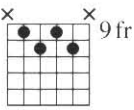
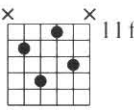
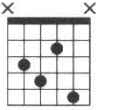




  

CM6 Drop 3 (continued)			
1 <sup>er</sup>	2 <sup>e</sup>	3 <sup>e</sup>	4 <sup>e</sup>


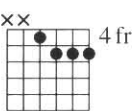

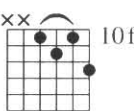




## DROPS 2 ET 3 EN La mineur 6ème

Les mêmes principes sont à présent appliqués à l'accord Lam6 et on obtient les différentes positions des Drops 2 et 3 de cet accord. Recherchez les Drops 2 et 3 pour les accords de 7ème (Lam7, Lam7b5...)

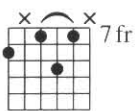
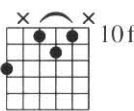
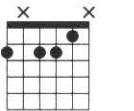
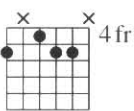




### Am6 drop 2

1 <sup>er</sup>	2 <sup>e</sup>	3 <sup>e</sup>	4 <sup>e</sup>
			
			




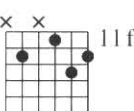




  

1 <sup>er</sup>	2 <sup>e</sup>	3 <sup>e</sup>	4 <sup>e</sup>
			
			

### Am6 drop 3

1 <sup>er</sup>	2 <sup>e</sup>	3 <sup>e</sup>	4 <sup>e</sup>
			
			

1 <sup>er</sup>	2 <sup>e</sup>	3 <sup>e</sup>	4 <sup>e</sup>
			
			

## HARMONISATION DES GAMMES MAJEURES ET MINEURES AVEC LES DROPS



### Exemple 1

(Do6) C6

DROP2

Musical notation for Example 1, System 1. The staff shows a sequence of chords: (Do6), C6, and DROP2. Below the staff is a TAB section with three lines (T, A, B) and fret numbers: 3, 5, 7, 8, 10, 12, 13, 15.

C9M C6 C9M C6 C9M C7M Ddim C 6/9

DROP 2

Musical notation for Example 1, System 2. The staff shows a sequence of chords: C9M, C6, C9M, C6, C9M, C7M, Ddim, and C 6/9. Below the staff is a TAB section with three lines (T, A, B) and fret numbers: 3, 5, 7, 8, 10, 12, 13, 15.

C6 C9M C7M Fdim C9M C6 C9M C6

DROP3 DROP2

Musical notation for Example 1, System 3. The staff shows a sequence of chords: C6, C9M, C7M, Fdim, C9M, C6, C9M, and C6. Below the staff is a TAB section with three lines (T, A, B) and fret numbers: 1, 3, 5, 6, 3, 5, 7, 8.

### Exemple 2

G7

DROP 2

G9

G9

Musical notation for Example 2. The staff shows a sequence of chords: G7, G9, and G9. Below the staff is a TAB section with three lines (T, A, B) and fret numbers: 3, 5, 7, 8, 10, 12, 13, 15.

#### ● On apprend ici à harmoniser une gamme avec les Drops.

Cette gamme est la gamme de DoM jouée à partir de Sol (mode de Sol mixolydien) sur la corde de Mi 1ère.

Sur le premier système de l'exemple 1, l'harmonisation est partielle et s'effectue avec des Drops de CM6.

Ensuite (deuxième système), l'harmonisation est complète et on utilise des Drops et des accords classiques.

Enfin, sur le troisième système, la gamme de DoM est jouée à partir de Do et on effectue le même travail que sur le deuxième système.

Toutefois, la gamme est jouée sur les cordes de Si et Mi et on emploie deux types de positions.

● On recommence le même travail sur la gamme de DoM à partir de Sol (mode de Sol mixolydien) mais on utilise cette fois des accords de G7 et apparentés en position classique ou en Drops.

## HARMONISATION DES GAMMES MAJEURES ET MINEURES AVEC LES DROPS (Suite).

G7 G11 G7 G11 G9 G13 G11 G9

DROP 2 acc. sans 5 DROP 2

T	3	5	7	8	10	12	13	15
A	3	6	6	10	10	12	13	12
B	3	5	5	10	9	10	12	15

### Exemple 3

Am6

T	5	7	8	10	12	13	16	17
A	5	7	7	10	10	13	16	17
B	4	9	7	10	11	17	16	16

Am6 Fdim Am6 Fdim Am6 Fdim Fdim Am6

T	5	7	8	10	12	13	16	17
A	5	6	7	9	10	12	15	17
B	4	6	7	9	10	12	15	16

C 6/9

T	1	3	5	7	8	10	12	13	15
A	1	3	5	6	8	10	12	13	15
B	0	2	4	5	7	9	10	12	14

● On harmonise à présent la gamme de **Lam harmonique** selon les mêmes principes que pour la gamme majeure. Le premier système correspond à une harmonisation partielle. Le second et le troisième (harmonisation en 4tes) font état d'une harmonisation complète. Jouez ces exercices tous les jours pour vous habituer à ces positions et aux enchaînements qui sont peu courants. Les exemples des pages suivantes vont vous permettre d'étendre ces dispositions à de vraies lignes mélodiques.

## HARMONISATION D'UNE MÉLODIE EN DoM AVEC LES DROPS

Voici un exemple en DoM qui se passe pratiquement de commentaires et il suffit d'écouter le CD pour comprendre immédiatement l'application du principe. Il s'agit, dans un premier temps, de jouer une mélodie simple plutôt basée sur le rythme (1).

La mélodie est accompagnée par une seconde guitare qui joue les accords figurant au-dessus de la portée.

Vous réalisez ensuite cette mélodie d'après les gammes en accords (2).

Notre mélodie est toujours harmonisée avec des Drops et des positions classiques.

On note que l'accompagnement de base reste le même et que l'on utilise les Drops de CM et apparentés sur l'accord de base (C6) puis les Drops de Dm7 et apparentés sur Dm7 et ainsi de suite. On respecte donc à la fois la mélodie et l'accord de base.



Play-back

① C6 Dm7

TAB

G7 C6 G7

TAB

② C6 C7M C9M C6 C9M Dm7 Dm11 Dm7

TAB

G7 G9 G7 G11 G9 G13 G9 G7 C6/9

TAB

## HARMONISATION D'UNE MÉLODIE EN Lam AVEC LES DROPS

On applique les mêmes principes avec un exemple en Lam.

Notons que l'on peut déplacer l'accord d'un demi ton lors d'un passage plus rapide en approche chromatique.

La mesure 3 du (2) illustre ce principe (Abm6 - Am6). Il en est de même pour la mesure 7 (Dbm6 - Dm6).

# LES STANDARDS

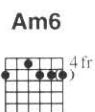
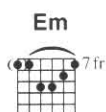
## BOSSA GITANE

On débute ce carnet de notes avec une petite bossa gitane en Mi mineur.

Écoutez bien la rythmique qui accompagne ce thème et imprégnez-vous de ses syncopes. On est assez loin de la pompe « classique », mais le style manouche ne connaît pas de frontières... On travaillera doucement les phrases en doubles croches du chorus dont le style n'est pas sans évoquer l'esprit du grand Stochelo Rosenberg.



Play-back



**Em** **Am6**

**TAB**

**B7** **Em** **E7**

**TAB**

**Am6** **B7**

**TAB**

**Em** **B7(+9)** **Em**

**TAB**

**Am6** **B7**

TAB

8-10-8 10-9-11 (11) 10-9-10 8-10-8-7 10-8-7-10-8-7 9-8 10-9-7

**Em**

TAB

10-9-7-9-7-6 8-7-5-8 6-9 7-10 8-7-8 7-8-7 9 9-10-9-7-9-10 9 9-11-12 12-14

**E7**

TAB

12-14-12 11-12 11-12 13 12-15 13 12-13-12 15 12-12 11-12 13 12-15 13 11-14 12-15 13 12-13-12 15 12-12

**Am6** **B7**

TAB

15 13-12-13-15 12 14 11-12-11 13-12 14-12-11 14-13 15-14-12 15-14-12-14-12

**Em**

TAB

11 14 13-16 14-16 14-17 15-17-15 17 16 17 14-14

## RUMBA GITANE

On change encore de style avec cette fois une petite rumba en Ré majeur.

Comme pour le morceau précédent, il est vivement conseillé de s'imprégner de la rythmique, du style particulier de ce thème en l'écoutant plusieurs fois avant de se lancer. On pourra toutefois s'attaquer assez rapidement au thème et au chorus puisqu'il n'y a pas ici de difficulté technique particulière. Le tempo permet même de jouer tout en aller, aussi bien pour le thème que pour le chorus, histoire d'avoir le son !



### Play-back

**D $\flat$ 6/9** **Ddim** **Em7** **Gm7** **C13** **F9M** **A13**

4 fr 4 fr 5 fr 8 fr 8 fr 7 fr 5 fr

**D6/9** **Ddim** **Em7**

**Gm7** **C13** **F9M** **Em7**

**A13** **D6/9** **A13** **D6/9**

**Ddim** **Em7**

**Gm7** **C13** **F9M** **Em7**

**A13** **D6/9**

## RAGTIME

Le ragtime est caractérisé par l'alternance entre basses sur les temps et accords sur les contretemps, ce qui, allié aux syncopes de la mélodie, lui donne ce balancement si particulier. On retrouve en partie ces caractéristiques dans ce petit ragtime en Sol Majeur, avec toutefois une très nette influence du swing façon Django. Le chorus comporte plusieurs passages chromatiques, typiques du style. Attention aux triolets en fin de chorus, travaillez-les lentement, notamment pour les changements de corde, en respectant bien les liaisons indiquées.



Play-back

**G6** **D9** **G7** **C** **C#dim**

**G6**

**TAB**

**D9** **G6** **G7**

**TAB**

**C** **C#dim** **G6** **D9** **G6** **D9**

**TAB**

**G6**

**TAB**

**D9**

**TAB**

**G6** **G7** **C** **C#dim**

**TAB**

**G6** **D9** **G6**

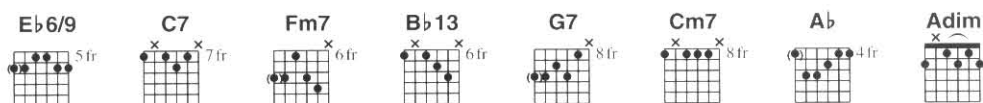
**TAB**

## SAMBA

Retour à la musique latine avec cette samba en Mi-bémol Majeur dont le rythme caractéristique est joué d'emblée dans les premières mesures du thème. Soignez les syncopes, ce sont elles qui déterminent l'esprit du style. Vous pourrez travailler ce thème avec des allers-retours, mais aussi en jouant tout en aller de médiateur, ce qui nécessite une certaine souplesse mais vous permettra d'être encore un peu plus dans le style. Décomposez le chorus en phrases et travaillez celles-ci individuellement avant d'assembler le tout.



Play-back



Chorus 1: Eb6/9 C7 Fm7 C7 Fm7

TAB: 8-8-8-8-8-8-9-11 | 8-8 | 8-8-8-8-8-8-9-11 | 9 | 9-9-9-9-9-9-11-8

Chorus 2: Bb13 Eb6/9 G7 Cm7 C7

TAB: 9-10 | 8-8-8-8-8-8-11-9-11 | 8-8-8-8-8-8-10-11-8 | 8 | 8-8-8-8-8-8-11-8

Chorus 3: Fm7 Ab Adim Eb6/9 C7 Fm7 Bb13 Eb6/9 Bb7

TAB: 9 | 4-4-3-4-5-5-4-5 | 6-6-5-6-9-8 | 11-8-9-8-8-8 | 8-8-8-8-8-8-11-8

Chorus 4: Eb6/9 C7

TAB: 6-10-8-10-8-11-8-8 | 8-10-8 | 6-10-8-9-8-11-8-9 | 8-10-9-8-8-5-6 | 6-5-8-8-10-6-8-5-6

**Fm7 C7 Fm7**

TAB

9 8 10 11 10 8 7 8 10 11 10 12 13 13 15 11 13 12 13 10 13 10 11 10 13 13 11 15

**Bb13 Eb6/9 G7**

TAB

10 8 11 9 6 7 8 7 6 7 8 6 10 6 8 7 8 7 8 5 8 5 8 6 7 5 8 6 5

**Cm7**

TAB

3 5 6 5 5 7 8 8 8 10 11 10 7 10 8 10 8 11 8 8 9 8 10 10 9 8 10

**C7 Fm7**

TAB

8 7 10 8 11 9 8 11 9 8 10 9 11 10 8 11 10 8 10 11 10 10 12 13 13 13

**Ab Adim Eb6/9 C7**

TAB

10 11 10 13 13 11 13 14 11 13 10 11 13 10 12 10 13 12 11 12 8 9 8 11 8 9 10 9 8

**Fm7 Bb13 Eb6/9**

TAB

6 8 7 6 5 8 7 6 5 6 5 8 6 7 8 7 8 7 8 6 8 9 10

## BLUES

Pour clore ce petit cahier de répertoire, un petit hommage à Django et à ses incursions dans le blues, avec ce petit blues en Sol mineur. Le thème, à jouer dans un tempo modéré, ne devrait pas poser de problème.

Soyez le plus expressif possible sur les petits bends dans les mesures 2 et 4. Le chorus demandera, comme souvent, un peu plus de travail. Notez la similitude entre la première phrase du thème et la première phrase du chorus. La différence est essentiellement d'ordre rythmique puisqu'on passe des croches aux triolets de croches, d'où la difficulté accrue. Bon swing!



Play-back

Gm6



Cm6



D7



Eb7



Gm6

Musical notation for the first system of the blues theme, featuring a Gm6 chord and a 1/2 bend. Below the staff is a TAB section with fret numbers: 3-5-6, 5, 5-7-8, 7, 8, 7-8, 2, 3-5-6, 5, 5-7-8, 7.

Musical notation for the second system of the blues theme, featuring a Cm6 chord and a 1/2 bend. Below the staff is a TAB section with fret numbers: 8, 7-8, 7, 10, 7-10, 10, 10, 8, 10, 8.

Musical notation for the third system of the blues theme, featuring a Gm6 chord and a D7 chord. Below the staff is a TAB section with fret numbers: 7-8-7, 5-8, 6, 7, 5, 5-8-8, 7-8-7-5, 7, 3.

Musical notation for the fourth system of the blues theme, featuring Eb7, D7, Gm6, Cm6, Gm6, and D7 chords. Below the staff is a TAB section with fret numbers: 4, 5, 7, 4, 5, 5, 3, 3, 3, 3, 4, 5, 5, 3, 4, 5.

**Gm6**

TAB: 3-5-6 5-7-8 6-8-9 10-8-6 2 3-5-6 5-7-8 6-8-9

**Cm6**

TAB: 10-6-0 8-10-8 10-8-8 10-9-8 10-11-7 8-11 10-8-10

**Gm6** **D7**

TAB: 6-8-6 8-5-7 8-7-6-5 7-5-6 5-5-8 7-8-6 5-6-5 7-7-4

**Eb7** **D7** **Gm6** **Cm6** **Gm6**

TAB: 6-5-4-7-4 5-3-3-4-3-3-5-4 3-5-3 2-3-2-3-1-2

# PRATIQUE

## DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

On ne saurait trop recommander l'écoute du plus grand nombre de guitaristes, chacun ayant ses particularités et illustrant à sa manière le style manouche. On écouterait avec intérêt aussi bien les enregistrements plus anciens que ceux, plus récents, qui représentent la jeune génération (que l'on écouterait en concert à chaque occasion!). Difficile de faire une sélection, tant les bons enregistrements sont nombreux. Voici toutefois quelques pistes qui constitueront une excellente base, cette petite liste n'étant, bien entendu, pas exhaustive.



Débutons cette sélection par **Django Reinhardt** *himself*, les enregistrements du maître étant la source même du style. Les compilations sont nombreuses, certaines plus heureuses que d'autres. Le risque, en se procurant diverses compilations, est d'avoir rapidement des doublons dans sa discothèque. On évitera cet inconvénient en se tournant vers l'*Intégrale Django Reinhardt*, parue chez Frémeaux & Associés en une vingtaine de volumes, que l'on pourra compléter au fur et à mesure.

## MATELO FERRET



Dans les enregistrements anciens, signalons aussi *Tzinganskaïa* de **Matelo Ferret** (Hot Club Records, HCRCD 46).

Voici maintenant, dans le désordre, quelques références qui constitueront un bon point de départ à votre discothèque manouche.

- *Gipsy Guitars* (Hot Club Records, HCRCD 56) d'Angelo Debarre avec Serge Camps et Franck Anastasio

- Le **Trio Rosenberg**, avec l'enregistrement public *Live At The North Sea Festival* (Polydor, 519446-2)

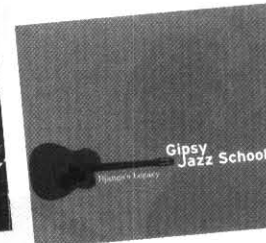
- *Gipsy Reunion* de **Dorado Schmitt** avec Patrick Saussois, Tschawolo Schmitt, Nouna Schmitt, Gino Reinhardt et Hono Wintertein (Djaz Records, DJ 515-2)

- *Djieske*, *Gipsy swing* de **Samson Schmitt**, fils de Dorado (EMD 0201)

- *Point de départ* de **Dino Mehrstein** (Djaz Records, DJ 725-2)

- *For Magnio* de **Yorgui Loeffler** (String Jazz Records ST 551.2)

- *La Poupa* du groupe **Am Ketenes Swing** qui mêle manouche et chanson (Djaz Records, DJ 558-2)



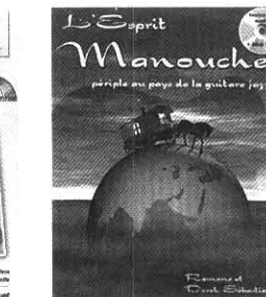
- *Elegance* (IRIS 3001 836) de **Romane** et **Stochelo Rosenberg**, dont on signalera aussi le plus récent *Double Jeu* (IRIS 3001 883)

- **Romane** avec son *Acoustic Quartet* (IRIS 3001 862)

Signalons aussi l'excellente compilation parue chez Iris Music (IRIS 3001 845), *Gipsy Jazz School*, qui comporte des enregistrements très variés, datés de 1938 à 2002, et qui donne un beau panorama du genre, avec les plus grands noms de la guitare manouche. Le livret est très instructif.



Enfin, de **Daniel Givone**, auteur de cette méthode, *Flamme gitane* (DGT 1), *En chemin* (Djaz Records, DJ 535-2) et *Rencontres* (DGT 3) enregistrés en trio, et le tout récent *Gatito*.



## BIBLIOGRAPHIE

D'autres ouvrages pédagogiques apportent, chacun à sa manière, une approche particulière à l'apprentissage du style manouche. Leur lecture ne pourra donc qu'enrichir votre jeu ! Pour ceux qui débutent, signalons :

- *Astuces de la guitare manouche*, de **Angelo Debarre**, **Samy Daussat** et **Denis Roux**

- *Bloc Notes, Méthode de guitare manouche*, de **Samy Daussat** et **David Reinhardt**

Pour ceux qui ont déjà une certaine base, on conseillera le très complet

- *L'Esprit manouche* de **Romane** et **Derek Sebastian** (Carisch).